上海高校音乐人类学E-研究院

上海城市音乐文化研究丛书

洛秦 主编

海上回音叙事

The Narration of Shanghai Musical History

编著 / 洛秦

音像 / 上海文广新闻传媒集团



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版
上海文广新闻传媒集团东视音乐频道专题节目
上海高校音乐人类学E-研究院规划项目　　项目编号：e5011

上海城市音乐文化研究丛书　　洛秦/丛书主编

海上回音叙事

编著/洛　秦
音像/上海文广新闻传媒集团

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

海上回音叙事/洛秦编著. －上海:上海音乐学院出版社,2010.4

(上海高校音乐人类学E－研究院·上海城市音乐文化研究丛书)

ISBN 978－7－80692－478－5

Ⅰ.海…　Ⅱ.洛…　Ⅲ.音乐史－研究－上海市　Ⅳ.J609.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第065545号

丛 书 名:上海高校音乐人类学E－研究院·上海城市音乐文化研究丛书

主　　编:洛　秦

书　　名:海上回音叙事

著　　者:洛　秦

·

责任编辑:范进德　王　赛

封面设计:高传林

出版发行:上海音乐学院出版社

地　　址:上海市汾阳路20号

印　　刷:上海展强印刷有限公司

开　　本:787×1092　1/16

印　　张:14.5

字　　数:215千

版　　次:2010年4月第1版　2010年4月第1次印刷

印　　数:1－3,000册

书　　号:ISBN 978－7－80692－478－5/J.506

定　　价:88.00元(附DVD 4张)

出 品 人:洛　秦

前 言

金建民

作为中国内地首家音乐电视频道——上海东方电视台音乐频道(曾名上海有线电视台音乐频道),自1994年开播起,就十分关注上海的音乐文化事业,不仅及时报道正在发生和即将流行的音乐事件和现象,而且经常从历史和学术的角度回首探究那些曾经发生在上海的音乐事件和现象,在为观众提供音乐快餐的同时,也为他们烹饪一道道色香味形俱全且回味留香的音乐大餐。系列电视专题片《海上回音》就是其中的一道大餐。

2001年下半年,上海电视界进行了一次大调整,上海有线电视台被撤销,所属的5个专业频道分别被归入上海电视台和东方电视台,音乐频道被归入后者,并从2002年1月1日起全新改版播出。新版面以流行音乐为主,非流行音乐的栏目和播出时间被大大压缩,但还是保留了《中国乐坛》、《古典驿站》、《歌剧圣殿》等栏目。这些栏目的制片人和编导在流行音乐大潮的冲击下坚守阵地,潜心修炼,厚积薄发,拍摄制作了一期期耐人寻味的节目,《海上回音》就是其中的代表作。

2003年下半年，时任《中国乐坛》制片人的谢力昕和编导胡建平在策划2004年节目时，提出了拍摄一套回顾上海音乐文化历史的专题片的创意，我十分赞赏和支持。于是，他们请来了音乐学家洛秦教授和《音乐爱好者》副主编樊愉先生，经反复探讨论证，确定了由胡建平提出的《海上回音》的标题和第一批12个选题，并由胡建平执导，边拍边播，每月播1期，正好历时1年，并在《音乐爱好者》上刊登相关内容。

作为《海上回音》的总监制，我是它的第一批观众。每当在办公室审看《海上回音》时，我必须停下手头的所有工作，不接任何电话，目不转睛地盯着荧屏。看着一幅幅似曾相识的画面和一个个熟悉的人物，听着一曲曲曾经唱过的歌声和一段段动人的旋律，不禁思绪万千，浮想联翩……

记得20世纪五六十年代，我居住在南市区老西门附近的一条弄堂里的一幢石库门房子里，虽然那幢房子只有2层半，但却被称作"高房子"，因为四周都是矮平房。就在这个被上海人称作"下只角"的地方，却时常飘荡着令人心醉神迷的音乐。在春天和夏季的傍晚，总有一个被叫作"小广东"的少年和他的伙伴在弄堂口吹笛子，一吹就是几小时。悠扬的笛声使下班放学者放慢了匆匆的脚步；使附近"老虎灶"的袅袅炊烟更加婀娜多姿；使全家团聚的饭桌上多了一个开心的话题……我十分羡慕那越吹越好听的笛声，于是，用积蓄了几个月的零花钱，到豫园商场去买了一支最便宜的笛子（好像是2毛钱），依葫芦画瓢地吹起了笛子。尽管一直没有"小广东"吹得那样好听，但这是我至今玩过的6样乐器中的第一样乐器，它伴我度过了欢乐的少年时光。

1972年，我中学毕业后被分配到位于老西门的大富贵酒楼（当时叫实验饭店）

学厨师，带我的赵师傅只年长我五六岁，不仅烧得一手好菜，而且还会拉二胡，是南市区饮食公司文艺小分队的骨干。于是，我白天跟他学厨艺，下班后跟他学二胡，几个月后居然也“混”进了文艺小分队。在下午和晚上休市时，悠扬的丝竹声从这家开业于 1881 年的老饭店里传出，回荡在老城厢的上空……

后来进了音乐学院才知道，笛子和二胡是江南丝竹乐队的主奏乐器，“小广东”吹的笛曲和我拉的二胡曲大多是江南丝竹的乐曲。可以说，江南丝竹是我的启蒙音乐。

每当我路过福州路山西路的华美药房时，都会驻足停留一会，因为那里曾是一家茶馆，1911 年在那家茶馆里成立了一个叫“文明雅集”的社团，那是上海市区最早出现的演奏江南丝竹的社团。每当我路过建国路绍兴路时，也会驻足停留一会，因为在附近的一条弄堂里曾有一家茶馆，在上世纪 80 年代还有人在那里演奏江南丝竹，我在上海音乐学院任教时，曾带一个美国留学生去那里采风。

以上是我在审看《海上回音—丝竹乡音》时所想起的往事。

1975 年 9 月，我从地处安徽省东至县的上海后方基地下属的龙江水厂考入了上海音乐学院音乐研究室，同班的 8 个同学均来自上海。我因报到时间最晚，学生宿舍已住满，被临时安排在教学楼北大楼 220 室，5 个室友分别来自管弦系、声乐系和新疆、内蒙、天津及上海。4 年的学习期间虽然处于动荡时期，我还是深深感受到了这所中国最早的音乐学院的文化积淀，学到了许多音乐知识，认识了许多后来驰名国际乐坛的音乐大师。

我第一次听民乐大师卫仲乐演奏琵琶曲《十面埋伏》是在金山县某公社的粮仓

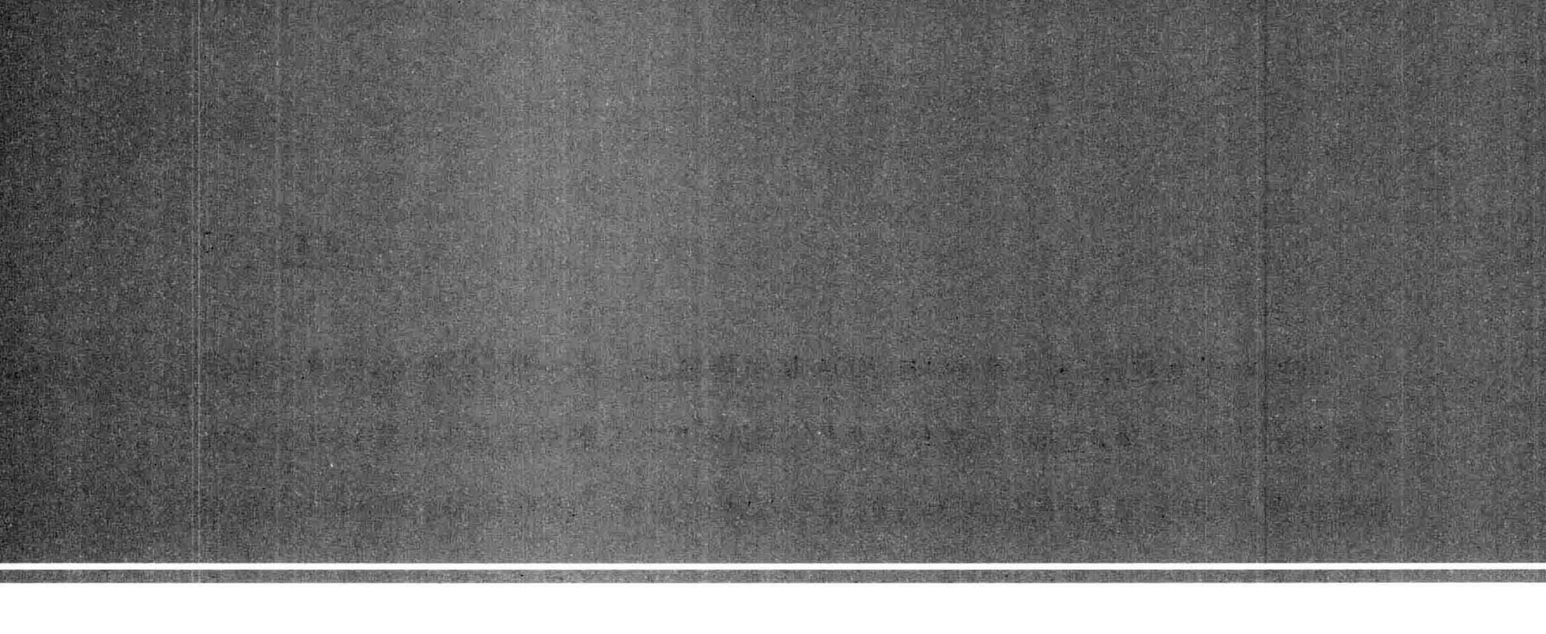
里；我第一次见到人民音乐家贺绿汀是在上港三区的码头上；我听过钱仁康教授的《作品分析》、谭冰若教授的《外国音乐史》、夏野教授的《中国音乐史》、江明惇教授的《民歌概论》、李民雄教授的《民器概论》、桑桐教授的《和声学》等。记得当时上课缺少教材，我就从图书馆借来了吴祖强编著的《曲式和作品分析》，把数十万字的整部著作抄下来。课余时间泡在唱片室，听了许多78转的胶木唱片和33转的密纹塑料唱片及盘式录音带中的中外名曲。1978年12月，为了写毕业论文，我的专业老师李民雄教授带我去山西采风，在2个多月的时间里，我们深入太原、忻县、大同、神池等地，采访了许多民间艺人和音乐工作者，亲历了黄土高原的春节风俗和元宵节游行，搜集了大量录音、曲谱和文字资料，回校后完成了毕业论文《山西雁北地区民间音乐调查报告》。1979年，我毕业后留校工作，先后在音乐研究室、民族音乐理论作曲系、科研处、教务处和音乐学系任资料员、助教、讲师、副教授和处长助理等。在上海音乐学院学习工作的20年是我人生最重要的时期，老师的教诲和学生的成就将使我受用一辈子。

以上是我在审看《海上回音—追忆音专》时所想起的往事。

《海上回音》第一批12集专题片播出后，受到了音乐界和观众的广泛好评，其中的《古琴雅韵》获“2004年度上海文广新闻传媒集团电视优秀节目奖”电视社教二等奖。在前期策划选题时，作为顾问的洛秦教授就提议此片将来可以编辑出版，并花了很多时间进行整理、编选和补充。现在呈现在读者面前的这套读物，除了《海上回音》的剧本和录像外，还增加了“编导手记”和相关的文章及珍贵的图片，多侧面且生动形象地记载了上海近代的音乐文化历史。

系列电视专题片《海上回音》自2004年拍摄播出了第一批12集后，后来又陆续拍摄播出了20余集，包括“作家与音乐”(5集)和“音乐家与音乐”(6集)，并且还在继续拍摄。《海上回音》已经成为我们音乐频道的品牌。我期待着《海上回音》的编导能继续拍摄出更多更好的作品，源源不断地为观众烹饪色香味形俱全且回味留香的音乐大餐。

2007年5月2日



海 上 回 音 叙 事

目　录

附录:

序 上海城市音乐的历史索引（1843~1949）

洛 秦

引 言

《海上回音叙事》关联词

拥有《海上回音叙事》的读者和观众都有着一个共同的心愿，即通过对它的阅读与观看唤起或者聆听对于这座音乐城市的历史记忆。

人，一生的过程既是生理的，也更是文化的。适龄就读之时起，我们开始了最初的文化学习。语文是学习阅读和书写，为的是感情与思想的交流；算术的学习是用于数数计算，它们都是(生存)技能的学习，必不可缺。

那么历史呢？音乐呢？

在历史知识中并没有技能，然而它却是人生中永远的文化身份完善的过程，是人们不可或缺的一种记忆，通过对它的不断温习和学习，明白我们自己是如何而来，又向何处而去，不断铭刻我们自己是谁的认知。

在音乐中有很大的技能因素，但并非为了生存，它是灵魂的语言，是人们感情和想象的特殊表达，通过它的创作、传播和接受，我们的心灵会获得物质远不能达到的满足和愉悦。

《海上回音叙事》正是通过一段特定历史(1843～1949)和一个特定地域的与音乐相关的文化记忆，试图建构起上海——这座城市的文化认知和感情表达。在这个文化认知和感

情表达过程中，对于若干有关《海上回音叙事》中的词语的解读有着积极的意义。

城市

城市的概念是什么？

古人说："城廓也，都邑之地，筑此以资保障也。"[①]古人又云："日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各所其得。"[②]虽说"城"与"市"概念涵盖地域和行为，但不论先是有了"城"后有"市"，还是相反，它们的结合是一个岁月的过程，由一个个特定年代所构成的。特别是一座文化的城市、一座历史的城市、一座音乐的城市，其核心既不是城廓，也不是集市，而是那些具有特定意义的年代！

年代

对特定年代的理性认识是漫长的，但在感情上它却是瞬间的。那半个世纪、百年，或者一个朝代的诸多年代留下的大多只是零星、散落、无序，甚至是只言片语和没有逻辑的词语或字眼。只有那些特定的年代给城市留下了深刻的历史记忆，而这些记忆的感情常常是依附于那几条刻骨铭心的街道，同时落在了那几幢永远不能忘怀的建筑里，因为城市年代的象征性总是纠缠于那些特定的街道、地址、建筑及设施。

街道、地址、建筑及设施

街道是给人群行走和交通的，建筑是为人群居住和活动的，地址和设施就是人们居住和活动的特定场所。那些不断被行走和交通的街道逐渐成为了年代的经脉，那些被居住和活动的建筑成长为年代的骨骼。经脉的活络、骨骼的健壮，它们有了机能、活力或更有了灵

---

① 详见张汝中等《城市社会学》，上海大学出版社，2001年，第1页。
② 详见张汝中等《城市社会学》，上海大学出版社，2001年，第1页。

魂和思想，那都是因为城市有了生活着的人群，及其他们的行为、感情与思想。

人群、行为、感情与思想

物以类聚、人以群分。然而，人，首先是需要群体，其次才有了分层。不同街道上行走着不一样的人群，同一建筑里也可能活动着不同的人群。在岁月蹉跎之中，他们以各自的小经脉和骨骼活动在城市的大经脉和大骨骼里，聚集起来就成为了岁月的行为。

行为是一种意识的表现。当人的行为超越了生理需求，便具有了文化性。文化行为是人区别动物界最大的特征，其表现是创造，其核心是思想。

人不可能没有思想，除非是不幸的第三种人——植物人。思想的差别仅在于多少或深浅，而不是其他。然而，思想是人创造文明、文化的根本力量。如果没有思想，自然不会有音乐、不会有城市，更不会有人类自身。

无论在岁月中的城市街道与建筑，还是人的行为和思想，它们都交织在一个汇集点——文化记忆。

文化记忆

甚至将千万年来人类的所有都可以归结于文化记忆。因为一方面由于我们有能力超越生理的物质需求而上升至精神，另一方面我们的文明无时不刻地在时间过程中展现、递变。由于抽象的精神和即逝的时间，我们对于音乐的记忆便显得尤为特殊和复杂。

我们在这里提及记忆显然主要不是谈论它的生理功能或某一个人的记忆，而是有关人类社会发展过程中，特定时期中的特定人群在特定社会中对于特定文化现象的记忆。也因此，我们讨论的是一个综合集体、历史和社会的文化记忆。哈布瓦赫[①]认为“人类记忆只有在集体情景中才能发挥其功能。这样的情景可以由重大的社会性纪念日唤起，也可以由家

---

① 法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫是涂尔干学派的重要成员，其著作《论集体记忆》为论述“集体记忆”最经典的著作。

庭或一群(类)人对过去重大事件的述说唤起,而集体记忆总是有选择性的。各类人群有与众不同的集体记忆,因而导致彼此互异的行为模式。在这个过程中,人们选择他们的记忆,而这种选择又将反过来型塑那些做出选择的人们的观念和行为。"[①]因此,从根本上说,所谓集体记忆就是一种历史记忆。然而,由于历史的记忆具有"集体记忆"的特性,正如上述哈布瓦赫所指出的,特定人群的记忆是有选择性的,而这种记忆的选择性又是依据他们所处的特定历史及其环境的条件而决定的。因此,人们对于历史的认识,"在很大程度上是对社会延续的意识"。[②] 由此,集体对于历史的记忆事实上也就是一种社会记忆。更进一步的是,在这样的社会记忆中,"那就是把过去当作一种记忆,当作一种有利于当下存在的记忆。在有文字的社会中,人们利用文字来传承记忆;在无文字的社会,口述传统则大行其道。这样还不够,人们总是倾向于解释过去,把过去的事情当作有利于自己的资源加以谈论。当过去发生的事情可能为现存的秩序带来不利的影响时,人们通常倾向于利用各种手段来遗忘过去。根据现在的需要来选择过去正是人性的一种体现。这不是一种道德上的污点,而是人的一种趋利避害的本能和在这种本能基础上的文化策略。所以,进入记忆的历史总是要和现实相联系,并且也只有被赋予了现实的意义之后才成为活生生的历史。正是在这个层面上,克罗齐所说的'一切历史都是当代史'才有了落脚点。"[③]也正是社会记忆具有了这样的诠释属性和功能,它的本质就是文化的记忆。

也因此,在这里,我们的文化记忆便集中在"海上回音"这一特定意义的词汇上。

海上

在华夏文明历史上,崧泽遗址这个"海上"最早的村落,经勘查保留着距今六千年之远的马家浜文化痕迹,其后为崧泽文化,承接良渚文化,继之进入马桥文化,之后便有了文字

---

① 王海玲、莫琪:《浅析莫里斯·哈布瓦赫的集体记忆》,载《重庆科技学院学报(社会科学版)》2008年,第12期。

② 详见保罗·康纳顿:《社会如何记忆》(纳日勇力戈译),上海人民出版社,2000年,第11页。

③ 张伟明:《历史记忆与人类学研究》,载《广西民族研究》2005年第3期(总第81期)。

记载。[①] 因为吴淞江通往大海,过去人们将其下游近海口那端称为“下海浦”,上游为“上海浦”,也称海之上洋,即海上,故为之上海。千百年来,“海上”或“上海”、“沪上”、“申江”,以及其他称谓五花八门不下十余种,《海上回音》取其“海上”因为它最直接地能唤起人们的岁月记忆:其从一个黄浦江边小小的渔村发展为日后的重要港口,自千年前“上海浦”发展为如今国际大都会城市。那么,它的“回音”呢?

回音

音乐,是乐音在时间过程中的意义表现。由于时间瞬间即逝,音乐的意义永远是记忆。音乐记忆,亦即“回音”。

“海上”的“回音”有它特殊的魅力。如果说“建筑在空间中凝聚音乐,那么音乐在时间中解体建筑”。[②] “海上”这座“音乐建筑”继承和发展了中国音乐文化的传统,并且海纳百川吸收了西方音乐文化的精髓,为中国近现代音乐历史的发展建筑了基础。

“海上”原来只有“三分损益法”[③]构成的音高,那是纯正的中国特色。基本是五音,即便是七声也是中国传统风格的,因为它们的音分不是平均的,由此而形成的宫商角徵羽五音音阶之间相克相生、和谐相依,即便带有清角和变宫的七声,它们之间紧密相间、主次分明,体现了中国传统固有的乐音构成特质。

大约19世纪中叶之前,“海上”音调是声腔化的,传统戏曲、曲艺的腔词特性决定了其音调的性质。那时候的音节是带有格律化的,因为文辞决定了音乐的句段、语言音韵决定了唱腔。

虽然从旧时的唱片中或许会聆听到那时的唱奏不如现今音乐学院视唱练耳要求的那

---

① 详见陈伯海主编:《上海文化通史》,上海文艺出版社,2001年,第7—11页;《上海市民手册》(上海市精神文明建设委员会办公室编),上海辞书出版社,第8—9页。

② 洛秦:《水墨音乐》,广西师范大学出版社,2006年,第176页。

③ 中国古籍《管子·地员篇》中记载了“三分损益法”,大意是设一根弦长为宫音,将其三等分,增其三分之一长度,得到徵音;在该长度上,再三等分,去其三分之一,所得商音,以此类推,可获得羽、角,从而得到宫商角徵羽五音。

样音准，但这是它们固有传统的一部分，“海上”的传统音乐强调更多的是所表达的腔、韵、神，而不是科学、不是规范、不是标准。胡琴的音域是有限的，但它通过特有的“千斤”装置随时调节音高来符合人声，用特有的蛇皮振动膜使音色和压弦揉音在极大程度上获得模拟人声的效果，达到表达人情神韵的目的。“海上”旧式茶馆或弄堂中的“江南丝竹”中的旋律不就是这样吗？“江南丝竹”是五声音阶，织体为支声复调，意思是说，不是以某一旋律为主、别的都是从属的伴奏关系，而是其中的每一件乐器所担当的角色都是同等重要的，并且相互间交融衬托。从社会学的角度上来说，现今专业的“江南丝竹”已经属于是“异化”了的舞台音乐会表演，而真正的“江南丝竹”的社会基础是茶馆文化。民间的“江南丝竹”不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交往中心，宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂事以及桃色新闻等都在那里传播以至扩大、夸张。“江南丝竹”就是在那样的闲谈加烟茶的环境里发生的。人们并不把它作为正规严肃的演出，可是人们的茶馆生活又少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。参与者是业余的音乐爱好者，他们不看谱，也可能不会看谱，但他们了解并且创造自己的音乐。他们对演奏分文不取，因为那茶馆文化是社会活动的一部分，那丝竹音乐是茶馆文化的一部分，而那演奏又是他们个人生活的一部分。

音律、音色、音品在“海上回音”中也都有独自的含义。古琴音律和其十三徽音位，以及它的音乐是在纯律的物理原则上建立起来的，琴弦的各部分同时以1/2、1/3、1/4、1/5等分段振动产生泛音音色，这样的物理原则建立之后，古琴的意义已经远远超出了它音乐自身的价值，而由物质转变成了一种特有的中国文人文化的精神。它的“非”音乐意义是在对音品的苛刻追求中建立起来的。冷谦[①]提出“十六法”，即轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐；徐上瀛[②]提出“二十四况”，即和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、

① 明代人，生卒年不详，武陵人，著有《太古遗音》琴谱一传（已佚），今存其《琴声十六法》。

② 生卒于1582～1662年，江苏太仓人。明末虞山琴坛的著名琴家。其《溪山琴况》成书于1641年，是一部古琴理论的论文及重要的中国古代音乐美学论著之一。

采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。这些古琴音乐美学范畴是在一整套复杂的琴音演奏规范中提炼出来的。首先是琴的音色的构成，包括散音、按音和泛音；其次是一百多种左右手指法规范，比如，仅是左手的装饰音“吟”、“长吟”、“游吟”、“略吟”、“猱”、“及猱”、“注猱”等等就有30多种；再是用指也有“上弦”、“和弦”、“修指”、“搭弦”、“按徽”、“发声”、“取音”等要求。只有在掌握了良好的演奏规则，产生了优良的声音品质，才能达到那一系列的审美意境，才能体现“大音希声”的哲理。这也是“海上回音”的传统本质所在。

然而，当西方文化进入“海上”之后，中国传统音高面对了440赫兹国际化的标准，音阶不仅七声，而且有大小调之分，音准、音律都表现为所谓的科学性。西方人把英国人埃利斯建立的音分体系引入了海上，八度内分为12个半音，每一个为100音分，共1200音分，以此来测试音程之间关系的量。量化的科学使得中国传统音乐被视为“落后”、“缺陷”。虽然三百多年前，明代科学家、音乐家朱载堉以“新法密率”率先在世界上确立了十二平均律理论，其在中国音乐史上和世界律学史上的伟大意义自不待言，其伟大成就令人瞩目，然而，它却落得“宣付史馆，以备稽考，未及施行”的结局。相反的是，西方钢琴的十二平均律旋律和表演开始统治海上音乐舞台。

当西方音乐的“精确化”的五线谱到达之后，“海上”的中国传统音乐自身的音符表达方式——律吕谱、工尺谱和减字谱的价值开始发生动摇。例如，从《太音大全集》、《琴书大全》、《琴言十则附指法谱》、《琴书大全》、《太古遗音》及《琴议》等自唐宋到明及清，琴家对谱式改革的着眼点一直都在汉字的减写、省写和演奏手法说明的规范、统一上，没有对谱字如何标明节奏这个问题作过任何论述。换言之，也就是说在这段历史中，在古琴谱式上根本不存在是否要标明节奏这样的问题。然而，面对鸦片战争的炮火，面对“科学性”的五线谱时，古琴谱在另一种性质上的改革发生了。近代琴人张椿指出减字谱节奏记写很不精密的缺陷，祝桐君、张鹤、杨宗稷等人陆续采用了以工尺谱辅助琴谱标明较为精确节奏的方法，我国音乐学启蒙学者王光祈也认为“吾国琴谱则以写法之故……实有加以根本整理之必要”，国乐大师杨荫浏发表了《古琴谱式改进刍议》一文，论及了古琴谱的缺点，提出了改进

的必要和改进的途径，同时也出现模拟线谱以示节奏的方法。从中看出，先人是在谱式的书写格式上进行谱字符号的简明性和统一化，而现代人则是对照五线谱在减字谱式的表示功能上进行节奏的严格性和精确化。前者追求的是在形式上进一步完善，而后者则企图是在本质上进行变更，从而否定传统谱式的价值。

之后二胡开始小提琴化、民歌进行了爵士化、半文言的歌词谱上了西洋音调，管弦乐队、歌剧团、西式音乐舞台、音乐厅、琴行、音乐学校、舞厅、音乐电台、唱片等，通过这些音高、音分、音阶、音调、音节、音韵、音准、音域、音律、音色、音品、音程、音符等特定意义的音元素，在救国与侵略、自尊与践踏的抗争之中，在传统与现代、历史与现实的交汇之中，以及在扬弃与吸收、开放与发展的并进之中筑起了一块块“海上”音乐建筑的基石，它们至今依然不断地发出“回音”，回响着“海上”音乐的岁月、大街小巷、高楼大厦、租界飞地、剧场乐团、琴行舞厅、学校社团及其相关的人、行为和思想所构筑的节奏、音型和旋律。

以上词语并不是《海上回音叙事》的全部，但它们是解读其历史的关联线索。

音乐年代

《海上回音叙事》中的那些重要年代始于上海开埠之日起：

1843 年——上海开埠，西方音乐商业市场的建立

英国商人在南京东路 20 号设立了“谋得利”洋行，经营西洋乐器，主要是钢琴，品牌包括 Collard、Brisemead、Broadwood 等。

1879 年——管弦乐队雏形的诞生

上海公共乐队（今上海交响乐团前身）由上海工部局娱乐基金会接管原上海管乐器爱好者协会的铜管乐队而建立，1922 年，乐队改称为上海工部局管弦乐队，[①]其演奏水平堪称“远东第一”。

---

① 由于乐队多次更名，在民间，甚至有些正式途径和出版物中对其称谓不统一。如《上海音乐志》中称“1922 年改称为上海工部局管弦乐团”，现今上海交响乐团网站（http://www. sh－symphony. com）对乐团自身历史的介绍中称“1922 年乐队改称为上海工部局乐队”等。根据着力于上海交响乐团历史研究的音乐学家汤亚汀先生查证核实，1922 年更名时的正确称谓应为“上海工部局管弦乐队与管乐队”，因此，人们一般简称其为“上海工部局乐队”或“上海工部局管弦乐队”。自此之后，乐队依然不断更名改姓（详见后）。鉴于此，一些学者将上海交响乐团的历史前身统称为“上海工部局交响乐队”。

1880年——音乐经纪人制度的出现

意大利音乐经纪人卡利(Augusto Cagli)带领了意大利皇家歌剧团在上海举行演出，自1879年12月30日至1880年2月21日共上演了21场，上演了著名歌剧如《游吟诗人》、《诺玛》、《弄臣》、《浮士德》、《塞维利亚理发师》、《茶花女》等。皇家歌剧团成员仅十来人，演出聘请了不少本地音乐家协助。

1903年——学堂乐歌的“唱歌课”推动近现代音乐的启蒙

沈心工自日本回国，在南洋公学附小开设“唱歌课”，开启“学堂乐歌”先声。

1906年——音乐期刊的创办

李叔同在日本创办并主编《音乐小杂志》，由日本三光堂印刷，上海公益出版社出版，上海开明书店发行，为中国最早的音乐期刊。

1908年——唱片业的建立

百代唱片公司来沪，公司设于南阳桥。1915年，百代公司在谨记桥徐家汇路1434号(旧地名)购地建厂，开创了中国的唱片制造业。

1919年——“帕器时代”的开端

意大利音乐家帕器接任上海工部局(管弦)乐队指挥。长达23年的“帕器时代”，乐队声名远扬，被誉为“远东第一”。

1920年——民间音乐社团的职业化

郑觐文建立“大同乐会”，该会是近代中国第一个民间职业化音乐社团。

1923年——音乐广播电台的设立

1923年美国人奥斯邦(E. G. Osborn)在上海广东路3号大来洋行屋顶设立了中国第一座无线电广播电台。是年元月23日8时,该电台以呼号XRO、频率1500千赫正式播出。以新闻和音乐为播出的主要内容。当时被称之为"空中传音"。

1927年——高等专业音乐学府的创办

10月1日,蔡元培任南京政府大学院院长。

11月27日,中国第一所高等专业音乐学府国立音乐院(今上海音乐学院前身)成立,蔡元培任院长。两年后改为国立音乐专科学校,萧友梅任校长。

同年2月,"中华歌舞专门学校"在上海挂牌。中国最早的一所专门训练歌舞人才的教育机构正式诞生,黎锦晖任校长。同年创作了歌曲《毛毛雨》,此曲当时非常流行,醉倒听众无数,由其女儿黎明晖首唱。

同年3月,谭抒真进入上海工部局管弦乐队,成为该乐队的第一位中国人。

同年,全市第一家营业性歌舞厅"大东舞厅"正式挂牌。交际舞很快在上海风靡。不仅在各大饭店中设立歌舞厅,而且一些专门的歌舞厅比如"丽都花园舞厅"、"仙乐诗舞厅"、"米高梅舞厅"、"百乐门舞厅"等相继建成。

同年,俄罗斯犹太人建造了摩西会堂,位于长阳路62号,成为当年犹太难民们聚会举行宗教仪式及音乐活动的场所。

同年,"大中华"改由国人自营。该公司建于1917年,由孙中山邀日本人铚尾庆三来沪创建并亲自定名为"大中华",中日资本家合资经营,厂址设于虹口区大连路373号。

同年12月3日蒋介石与宋美龄婚后居住于贾尔业爱路(今东平路)9号,并题名为"爱庐"。上海音乐学院附属中学于1958年迁入该址至今。

1928 年——中华歌舞团走出国门

黎锦晖带领中华歌舞团，赴香港及南洋一带演出，为中国最早出访的音乐团体。当年，沪上纷纷效仿"中华歌舞团"，创办了蝴蝶音乐歌舞社、新声音乐团、晨星演剧团、梨花少女歌舞团、东亚公司歌舞剧团、共鸣歌舞团、月社、歌舞艳影社、黎明歌舞团、文学歌舞团等。

1929 年——原班大型意大利歌剧团的巡演

上海迎来第一个大型意大利歌剧团，一行 75 人，2 月 15 日至 23 日的一周内，首次在沪上演了名剧《游吟诗人》、《弄臣》、《托斯卡》、《茶花女》、《阿依达》、《蝴蝶夫人》、《塞维利亚理发师》、《乡村骑士》及《小丑》等内容。

四年之后的 1933 年，卡罗氏带领的意大利歌剧团于 1 月 11 日至 21 日，在卡尔登戏院举行了为期十天的演出，除了四年前人们观赏过的那些著名剧目之外，还上演了另一些名作《波西米亚人》、《浮士德》及《卡门》等，并且当年 5 月再次举行为期五天的演出。

1930 年——民乐大型音乐会的举行

大同乐会举行首场音乐会，上演了《国民大乐》、《春江花月夜》、《霓裳羽衣曲》等。翌年，大同乐会仿造古乐器 163 件，其中弹拨乐器 35 种、拉弦乐器 20 种、吹奏乐器 43 种、敲击乐器 60 种，以及音律乐器 5 种。

1931 年——"江南丝竹"代表作品的发行

大中华唱片公司出版发行友声旅行团国乐组演奏的江南丝竹代表作品《慢三六》、《三六》、《中花六板》、《欢乐歌》、《行街》、《云庆》，以及徐念椿等演奏的《快花三六》。当年，大中

华唱片公司与黎锦晖的明月歌剧社[1]签约在沪录制出品唱片100张。

同年11月，世界著名小提琴家海菲兹在上海新光大戏院举行独奏音乐会，表演曲目包括贝多芬《克莱采奏鸣曲》、拉罗《西班牙交响曲》，以及巴赫、德彪西和拉威尔的作品。

1932年——清唱剧《长恨歌》的首演

国立音乐专科学校学生举行中国第一部清唱剧即黄自的《长恨歌》三个乐章的首演。全剧为10个乐章，黄自因英年早逝仅完成7个乐章，之后由其学生林声翕于20世纪70年代在香港补遗。

1933年——中小学音乐教材编订委员会的组成

国民政府教育部聘请上海音乐家沈心工、萧友梅、王瑞娴、周淑安、赵元任、黄今吾(黄自)、唐学咏、青主等13人组成中小学音乐教材编订委员会，[2]5月3日在南京正式公布于众。

1934年——《牧童短笛》获"中国风格钢琴作品"一等奖

俄国作曲家齐尔品发起征集中国风格钢琴作品，经评委齐尔品、查哈罗夫、黄自、萧友梅、阿萨柯夫审定，11月9日公布结果，贺绿汀的《牧童短笛》(原名为《牧笛之笛》)获一等奖，其《摇篮曲》获名誉二等奖，27日七周年校庆纪念日上举行了发奖仪式。

同年春天，中国左翼戏剧家联盟音乐小组在上海成立。

---

① 根据孙继南先生对本文所做的批注：黎锦晖领导的演出团体，一般称之为"明月歌舞团"并无不可，但不规范。据史料查证，这一时期应称"明月歌剧社"。同时，请参见孙继南著《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社，2007年1月，第37页注3。

② 参见孙继南《中国近现代(1840～2000)音乐教育史纪年》(增订本)，山东教育出版社，2004年，第252条，第101页。

1935年——《义勇军进行曲》(今《国歌》)的诞生

4月18日,人民音乐家聂耳抵达日本东京,将前往苏联及欧洲学习。5月24日,上海金城大戏院首演电影《风云儿女》,聂耳创作的主题歌《义勇军进行曲》(田汉词)问世(新中国建立之际其成为代国歌)。当年7月17日,聂耳在日本藤泽市海滨游泳溺水逝世,年仅23岁。

1938年——音乐出版社的创办

出版人钱君匋等在上海集资创办万叶书店,出版大量中小学音乐美术教材及部分音乐理论书籍,截至新中国成立前,万叶书店出版音乐书谱200余种。万叶书店于1953年合并为新音乐出版社,1954年新音乐出版社与中国音乐家协会再次合并改组为音乐出版社,迁至北京,就是现在的人民音乐出版社。

同年,著名作曲家黄自因患伤寒症于5月9日病逝于上海红十字医院,年仅34岁。

1940年——国立音乐院创始人蔡元培先生、萧友梅博士逝世

3月5日,中国近代民主革命家、教育家、思想家,中国第一所高等音乐学府——国立音乐院首任院长蔡元培(1868～1940)先生在香港逝世。

同年12月31日,音乐教育家、作曲家、音乐理论家、中国近现代专业音乐教育奠基人、中国第一所高等音乐学府——国立音乐院创始人之一萧友梅(1884～1940)博士,因患肺结核在上海体仁医院(即曾租用为音专校舍的辣斐德路——今复兴中路1325号)逝世。

1946年——上海音乐协会的成立

上海音乐界组织的上海音乐协会于4月28日成立,由马思聪任理事长,常务理事包括丁善德、陈洪、李德伦等,著名音乐家马思宏、陈又新、张昊、窦立勋、瞿希贤、黄贻钧等为

理事。

同年，为纪念人民音乐家冼星海于1935年10月在莫斯科逝世，郭沫若、贺绿汀分别在1月4日《文汇报》上撰文悼念。3月先后由上海书屋、中国书屋出版冼星海作品《黄河大合唱》。

1947年——《祖国大合唱》、《夜景》、《在那遥远的地方》和《正气歌》的问世

马思聪的《祖国大合唱》、桑桐的小提琴作品《夜景》、钢琴曲《在那遥远的地方》，以及谭小麟的歌曲《正气歌》问世。

1948年——"中国之莺"周小燕演唱会

当年5月，"中国之莺"的周小燕学成归国在上海兰心大戏院举行了一场个人演唱会。她娴熟的花腔技巧、银铃般的嗓音演绎了多首经典声乐艺术作品。

1949年——音乐界欢庆新中国的成立

5月上海解放。

6月17日在虹光大戏院举行上海市音乐工作者集会。

7月17日上海市人民政府交响乐团(前身为几度更名的工部局管弦乐队)在乍浦路解放剧场举行上海解放首场音乐会。

8月17日，在八仙桥青年会举行"中华全国音乐工作者协会(即今中国音乐家协会)上海分会"成立大会，300余人参加，会员400人。

9月1日，国立音乐专科学校更名为"国立音乐院上海分院"(今上海音乐学院)。[①]

① 参见常受宗主编《上海音乐学院大事记・名人录》，上海音乐学院，1997年，第97页。

9 月 2 日，贺绿汀任国立音乐院上海分院院长。[①]

10 月 1 日，中华人民共和国成立。

翌日，上海音乐界人士纷纷参加庆祝活动。

当月，上海人民广播电台广播乐团成立。

为庆祝新中国成立，著名音乐家丁善德在法国创作了《新中国交响组曲》。

① 参见常受宗主编《上海音乐学院大事记・名人录》，上海音乐学院，1997 年，第 97 页。

音乐街道和地址

《海上回音叙事》中涉及的重要街道和地址：①

陶尔斐斯路（今南昌路）56号——国立音乐院

1927年11月27日国立音乐院（今上海音乐学院）创办时的校址。

霞飞路（今淮海中路）1090－1092号——国立音乐院

1928年2月2日国立音乐院迁入该新校址。

毕勋路（今汾阳路）19号——国立音乐院

1928年8月国立音乐院再度搬迁，至此校址。

辣斐德路（今复兴中路）1325号——国立音专

国立音乐专科学校（国立音乐院1929年8月20日改组更名）于1931年8月30日又更

① 按照类别排序，如学校、剧场、设施和寓所等。

改为该校址。校长萧友梅于 1940 年逝世于此(当时为体仁医院院址)。

江湾市京路 456 号——国立音专

国立音乐专科学校于 1935 年 10 月 21 日建成新校舍,12 月 8 日举行新校址落成典礼。1937 年 8 月 8 日,新校舍遭日军飞机轰炸。9－10 两日立即从江湾搬回市区徐家汇 852 号临时校舍。之后,先后在法租界的马斯南路(今思南路)58 号、台拉斯脱路(今太原路)217 弄 5 号、高恩路(今高安路)432 号、西爱咸斯路(今永嘉路)的 418 弄 2 号、麦特赫斯脱路(今泰兴路)227 弄 8 号、爱文义路等,多处作为临时校址。

漕河泾薛家宅 27 号——中央音乐学院华东分院(今上海音乐学院)①

1954 年 5 月 4 日,中央音乐学院华东分院(今上海音乐学院)②迁入该新校址,占地 197 亩,新建校舍 1149 平方米。

汾阳路 20 号——上海音乐学院

1958 年上海音乐学院迁入该址至今。原上海犹太俱乐部,建于 1932 年,创始人为俄籍犹太厂商布洛赫。

上海音乐学院前身是民主革命家、教育家、思想家蔡元培先生和音乐教育家萧友梅博士于 1927 年 11 月 27 日共同创办的国立音乐院。首任院长为蔡元培先生。1929 年 9 月更名为国立音乐专科学校(简称"国立音专")。中华人民共和国成立后,曾先后更名为国立音

---

① 1950 年 1 月 28 日奉文化部令,国立音乐院上海分院改称为"中央音乐学院上海分院";1952 年 10 月 20 日更名为"中央音乐学院华东分院",参见孙继南《中国近现代(1840－2000)音乐教育史纪年》,山东教育出版社,2004 年,第 431、465 条,第 172 和 186 页。又,1956 年 11 月 20 日定名"上海音乐学院",参见常受宗主编《上海音乐学院大事记・名人录》,上海音乐学院,1997 年,第 133 页。

② 详见常受宗主编《上海音乐学院大事记・名人录》,上海音乐学院,1997 年,第 118 页。

乐院上海分院、中央音乐学院华东分院。自1949年至1984年，人民音乐家、作曲家、音乐理论家、音乐教育家贺绿汀担任院长（后任名誉院长），为学校的建设及发展做出了卓越的贡献。1984年后，桑桐、江明惇、杨立青教授曾先后任院长，现任院长为许舒亚教授。

学院在教学体制上实行"大、中、小"一贯制。1953年正式成立了附中，1956年成立了附小。五十多年来，附中、附小形成了鲜明的教学特色和优良传统，取得了优异的办学成果，培养出一大批日后成为国内外知名音乐家的优秀学生，成为我院及全国各音乐院校后备人才的重要培养基地。

在学院发展的各个历史时期，始终有一批国内著名乃至国际一流的教授领衔于各个学科，如建校初期的外籍教授查哈罗夫、富华、苏石林、齐尔品以及国内著名音乐家萧友梅、黄自、周淑安、应尚能、贺绿汀、丁善德等。新中国成立后，大批学子从海外学成归来选择上海音乐学院作为报效祖国的平台，除了原有一批活跃于教学一线的著名学者为学科带头人以外，学院加大人才引进力度，广纳贤才，将国内外杰出的专家学者吸收到学院的教学和管理岗位上来，为上海音乐学院的发展奠定了厚实的基础。

建院至今，学院培养的人才遍及全国和世界各地，其中有国际一流的作曲家、演奏家、指挥家、歌唱家、理论家；有文化艺术机关、团体中的领导骨干；有音乐院校、研究机构的业务骨干以及从事普及音乐文化艺术的文艺工作者。同时，学院在教学、科研、创作、学科建设等方面硕果累累，体现了学院雄厚的办学力量。学院被誉为"音乐家的摇篮"。[①]

贾尔业爱路（今东平路）9号——上海音乐学院附中

蒋介石的居所。1927年12月3日蒋介石与宋美龄婚后即居于此，并题名为"爱庐"。今为上海音乐学院附属中学，于1958年迁入该址。

相关链接：音乐街道"东平路9号"（见下）。

---

① 辑选自上海音乐学院概况，详见该院网站。

相关链接:音乐建筑/设施"爱庐"。

东平路9号——上海音乐学院附中

今上海音乐学院附属中学校址。东平路(原贾尔业爱路)9号曾是蒋介石的居所。1927年12月3日蒋介石与宋美龄婚后即居于此,并题名为"爱庐"。

相关链接:音乐街道"贾尔业爱路9号"(见上)。

忆定盘路(今江苏路)11号——中西女塾(琴科)

中西女塾由美国监理会女传教士海淑德于1892年2月3日在西藏路汉口路创办,其教学宗旨之一即教授西洋音乐,包括钢琴、声乐和弦乐,该校对我国音乐启蒙教育产生一定影响。宋庆龄曾在此就读小学。1917年迁址忆定盘路(今江苏路)11号,1930年学校改名为中西女中,1952年中西女中和圣玛利亚女中合并改为上海市第三女子中学。

军工路516号——沪江大学

沪江大学(今上海理工大学-军工路校园)校址。1906年由美国南北浸礼会创办的教会大学,1919年改为沪江大学。音乐为大学课程中必修科目,并且在校外组织中国音乐会、西乐社等。1929年被国民政府核准立案,设有音乐系和音乐师范科,黄自曾担任该校教授。20世纪30年代,学校设有钢琴、声乐、管弦和理论专业,以及管弦乐队、歌咏队和乐艺社等。著名小号教授朱启东曾担任该校音乐系主任。1952年音乐系并入华东师范大学。

乍浦路、菜市路(今顺昌路)——上海美术专科学校

上海美术专科学校旧址。1912年11月在上海创办现代中国第一所美术学校——上海国画美术院(上海美术专科学校前身),刘海粟任校长,蔡元培等为校董,招收了徐悲鸿、王济远等高材生。1920年改名为上海美术学校,次年改为上海美术专门学校,增设音乐专业,刘质平

为音乐系主任。1952 年全国高校院系调整，与其他学校合并在无锡成立华东艺术专科学校，后迁至南京改为南京艺术学院。

闸北青云路——中华艺术大学

1925 年 12 月，中华艺术大学建于此址，后迁至窦乐安路（今多伦路），陈望道任校长，夏衍为教务主任。设有音乐系，慕镜贞为主任。中华艺术大学曾为左翼文艺运动中心，1936 年遭查封。

虹口老靶子路（今武进路）——立达学园

立达学园旧址。立达学园由丰子恺、朱光潜等人创办，设有音乐科、美术科和文学科。校址一度迁入小西门黄家厥路原上海艺术专科师范学校旧址，1925 年在江湾自建校舍。许多著名文化人诸如茅盾、叶圣陶、郑振铎、刘大白、朱自清、夏衍、夏承焘等在该校任教。

金神父路（今瑞金二路）——新华艺术专科学校

新华艺术专科学校旧址，由俞寄凡、潘天寿、潘伯英等创建于 1926 年，1928 年更名为新华艺术大学，迁至打浦桥斜徐路，1930 年 1 月定名为"新华艺术专科学校"，1937 年再度移址法租界薛华路（今建国中路）。学校设有中国画、西洋画、音乐和艺术教育四个系，1944 年关闭。著名音乐家聂耳、王云阶、瞿维曾就读于此。

辣斐德路（今复兴中路）1461 号——上海音乐馆

上海音乐馆旧址。1937 年 11 月 5 日，由丁善德、陈又新、劳景贤创办，馆址设于辣斐德路（今复兴中路）1461 号陈又新家中。开设钢琴、小提琴、声乐和理论等课程。先后有众多著名音乐家在此任教，诸如窦立勋、邓尔敬、钱仁康，以及外籍教师查哈罗夫、佘甫嗟夫、富华和苏石林等。1941 年改名为私立上海音乐专科学校（见下）。

西爱咸斯路(今永嘉路)386号——私立上海音乐专科学校

私立上海音乐专科学校旧址。1941年由前身上海音乐馆改名而建,设于西爱咸斯路(今永嘉路)386号中国中学内。由丁善德任校长,陈又新任教务主任,以教授音乐理论和技术,培养音乐专门人才和师资为教学宗旨,开设本科、师范科、专修科和选修,学制与国立音乐专科学校相似,为我国第一所正规私立音乐学校。于1945年8月停办。现今许多著名音乐家如作曲家周文中、钢琴家周广仁等皆曾就读该校。

茂名南路57号——兰心大戏院(Lyceum Theater)

"兰心大戏院"。上海最早和最重要的音乐剧场之一。

相关链接:音乐建筑/设施"兰心大戏院"。

九江路633号——人民大舞台

人民大舞台,人们惯称"大舞台"。上海最早的京剧演出场所。

相关链接:音乐建筑/设施"大舞台"。

延安东路(原爱多亚路)523号——南京大戏院(今上海音乐厅)

原为南京大戏院,今为上海音乐厅。

相关链接:音乐建筑/设施"南京大戏院—上海音乐厅"。

江宁路(原戈登路)66号——美琪大戏院

美琪大戏院。重要的音乐舞蹈演出场所。

愚园路218号——百乐门舞厅

百乐门舞厅,著名综合性娱乐场,全称“百乐门大饭店舞厅”,建于1932年,号称“东方第一乐府”。“百乐门舞风”和“摩登”成为“海上回音”的标志。

相关链接:音乐建筑/设施“百乐门”

广东路3号——中国第一座广播电台

1923年1月23日美国人奥斯邦在上海广东路3号大来洋行屋顶设立了中国第一座无线电广播电台,以新闻和音乐为播出的主要内容。

相关链接:音乐年代“1923年”。

大连路373号——大中华唱片厂

原大中华唱片厂旧址。大中华唱片厂是孙中山先生邀请日本人铿尾庆三于1917年来沪创建的,厂址设在虹口区大连路,由中日资本家合资经营,并由孙中山先生亲自定名为“大中华”,注册商标为“双鹦鹉”。以红色蜡光纸片芯代表京剧,绿色为歌曲,蓝色为地方戏曲。1927年“大中华”改由国人自营。1941年日方控制了大中华唱片厂,改名为“孔雀唱片公司”,出版“孔雀唱片”。抗战胜利后恢复原名和商标。解放前夕,大中华唱片厂经营惨淡,奄奄一息。1949年5月27日上海解放,5月29日,中国人民解放军上海市军事管制委员会接管了大中华唱片厂。

衡山路811号——百代唱片公司

百代唱片公司/中国唱片公司上海分公司旧址。1908年,百代唱片电影公司来沪,公司先是开在南阳桥,即今天的太平桥绿地;后来再买进今天衡山路的地皮。1908年,法国百代(Pathe)公司在上海南洋桥租房成立了“东方百代唱片公司”,由乐浜生经营,其商标为“雄

鸡”。这标志着中国唱片业正式诞生。该公司是在中国录音，尔后送往法国制成唱片再运回中国销售。1915 年左右，百代公司在谨记桥徐家汇路 1434 号(旧地名)购地建厂——即今日存留的小红楼，徐家汇公园内衡山路 811 号，开创了中国的唱片制造业。

相关链接：音乐建筑/设施“小红楼”。

爱多亚路(今延安东路)1004 号和嵩山路 36 号(今 44 号)——大同乐会

大同乐会，1920 年由郑觐文发起成立，会址设于爱多亚路 1004 号，1922 年迁至嵩山路 36 号(今 44 号)。乐会宗旨为“专门研究中西音乐，筹备演作大同音乐，促进世界文化运动”。蔡元培、史量才、梅兰芳、周信芳等都曾捐助支持该会。郑觐文为乐务主任，1935 年郑逝世后，卫仲乐继任。许多著名民族音乐家参与大同乐会，诸如汪昱庭、程午加、柳尧章、许光毅、许如辉等。该会改编了许多著名传统作品诸如《国民大乐》、《夕阳箫鼓》、《春江花月夜》、《霓裳羽衣曲》等。大同乐会曾仿造古乐器 163 件。1937 年大同乐会结束。

福州路一山西路口——文明雅集

上海江南丝竹社团“文明雅集”成立于 1911 年，设在当时福州路山西路口的文明雅集茶楼内。由以教授丝竹为生的陶元章主持，每周日聚会拉弦吹竹、切磋技艺，藉以自娱。

浦东春江路 17 号——今虞琴社

今虞琴社，沪苏琴人先于 1936 年 3 月 1 日在苏州建立，同年 12 月 27 日在该地址设立上海“今虞琴社”。由查阜西、彭祉卿、张子谦掌管，旨在“吴门操缦之士为谋声气相求，以交换古琴音律、指法、曲谱之心得。”该社编印的《今虞琴刊》、《今虞琴歌》、《今虞琴讯》为古琴音乐研究的重要资料，今虞琴社活动持续至今，为挖掘古琴谱，弘扬古琴传统文化起到了积极的作用。

爱多亚路(今延安中路)966号——中华歌舞专门学校

中国近现代音乐史上最早一所专门训练歌舞人才的“中华歌舞专门学校”在此建立。黎锦晖任校长,该校为中国歌舞表演艺术由业余推向专业起到了开创性作用。

制造局路一瞿溪路——上海贫儿院(音乐部)

1908年曾志忞在此创办“上海贫儿院”,院中设有“音乐部”,并组建一个约40人的管弦乐队,此为我国近代第一个由中国人组成的西洋管弦乐队。

湖南路105号——上海交响乐团

此为上海交响乐团现址。上海交响乐团前身为上海公共乐队,成立于1879年,由上海工部局娱乐基金会接管原上海管乐器爱好者协会的铜管乐队而建立的。1907年扩大为管弦乐队,首任指挥是德国指挥家布克。1919年由意大利旅居上海的钢琴家和指挥家帕器接任指挥。1922年,乐队改称为上海工部局管弦乐队,在长达23年的“帕器时代”中,乐队从欧洲聘请了包括富华等多位优秀音乐家,人员和编制有了很大扩展,使得演奏水平和演奏曲目更加广泛丰富,并和欧洲及世界各地来沪的著名音乐家合作演出,声名远扬,被誉为“远东第一”。20世纪30年代后期,我国著名音乐家谭抒真、黄贻钧、陈又新等成为第一批乐队中正式的华人乐手。乐队几次易名,1942年改为上海音乐协会交响乐团,1945年抗日战争胜利之后,改名上海市政府交响乐团。1949年上海解放,更名为上海市人民政府交响乐团,并于7月17日在解放剧场举行上海解放首场音乐会。1950年10月,黄贻钧以中国指挥家身份登上交响乐舞台。1956年正式定名为上海交响乐团。此后任乐团指挥的还有陆洪恩、陈传熙、曹鹏、陈燮阳、侯润宇等。现任音乐总监余隆。

海宁路咸宁里 11 号——万叶书店

1938 年 7 月 1 日，出版人钱君匋等集资创办万叶书店，设店址于苏州河北海宁路咸宁里 11 号。之后，先后迁址于南昌路 43 弄 76 号、天潼路宝庆里 39 号。钱君匋时任万叶书店经理兼总编辑，截至新中国成立前，万叶书店出版音乐书谱 200 余种，其中大量为中小学音乐美术教材及部分音乐理论书籍。万叶书店于 1953 年合并为新音乐出版社，钱君匋任总编辑。1954 年新音乐出版社与中国音乐家协会再次合并改组为音乐出版社，钱君匋任副总编辑，迁至北京，即现在的人民音乐出版社。1956 年 10 月，上海音乐出版社成立，丁善德任社长，钱仁康、钱君匋任副总编辑。

南京东路 20 号——谋得利洋行

谋得利洋行(Moutrie)，由英国商人建于 1843 年，经营西洋乐器，主要是钢琴，品牌包括 Collard、Brisemead、Broadwood，以及管风琴等。1870 年，在闸北太阳庙路宝山路建立了谋得利琴厂。曾一度于 1925 至 1930 年间，钢琴月产量高达 100 余架，占据当时上海钢琴总产量约一半，销往东南亚。二战爆发后，该厂倒闭。

衡山路 53 号——国际礼拜堂

国际礼拜堂。1917 年 3 月 25 日，一些爱好唱诗的美国人，在上海一位美侨家里，自发组织唱诗班，每星期在杜美路(今东湖路)举行唱诗礼拜。1920 年 9 月，发展到 200 多人，遂成立管理委员会并正式成立教堂，取名协和礼拜堂。1923 年起，该堂发起募捐，购买了贝当路美童公学(今衡山路 53 号)土地 11 亩建新堂，1925 年 3 月 8 日落成，举行献堂礼拜。因教徒来自不同教派，故改名为国际礼拜堂。

国际礼拜堂唱诗班为上海近现代音乐的发展起到过非常重要的作用，著名音乐家马革顺、音乐翻译家顾连理、音乐学家杨荫浏、声乐家周淑安、音乐教育家李抱忱在此侍奉或参

与赞美诗创作。钢琴家李名强、傅聪也曾在此演奏。

相关链接:音乐建筑/设施“国际礼拜堂”。

泰安路76弄4号——贺绿汀故居

贺绿汀在上海的故居。人民音乐家、作曲家、音乐教育家、音乐活动家贺绿汀先生于1949年9月任新中国成立后的上海音乐学院首任院长。1956年贺绿汀先生及家人入住此寓所。此址拟建为贺绿汀纪念馆。

华山路303弄16号——蔡元培故居

此住宅是民主革命家、教育家、思想家,中国第一所高等音乐学府——国立音乐院首任院长蔡元培先生在沪居住的最后寓所,1937年10月,蔡元培先生由上海市愚园路寓所迁至此处。日军侵占上海后,蔡先生移居香港,并于1940年3月5日病逝。自1942年起,蔡元培先生家人居住在此,1984年被列为上海市文物保护单位,2002年初,经修复和整理,该寓所一层为蔡元培故居陈列馆。

相关链接:音乐建筑/设施“蔡元培故居”。

音乐建筑和设施

《海上回音叙事》所涉及的重要音乐建筑和设施：[①]

小红楼

位于衡山路811号。

该建筑为百代唱片公司/中国唱片公司上海分公司旧址。1908年，百代唱片电影公司来沪，公司先是开在南阳桥，即今天的太平桥绿地；后来再买进今天衡山路的地皮。1908年，法国百代（Pathe）公司在上海南洋桥租房成立了"东方百代唱片公司"，由乐浜生经营，其商标为"雄鸡"。这标志着中国唱片业正式诞生。该公司是在中国录音，尔后送往法国制成唱片再运回中国销售。1915年左右，百代公司在谨记桥徐家汇路1434号（旧地名）购地建厂——即今日存留的小红楼，徐家汇公园内衡山路811号，开创了中国的唱片制造业。

20世纪初，随着留声机在上海的普及，法国百代公司在上海设立分公司，并建立录音棚，最初录制了大量中国戏曲和传统曲目，诸如谭鑫培的《洪羊洞》、《卖马》等，以及梅兰芳的《贵妃醉酒》、《霸王别姬》等，之后《义勇军进行曲》（今《国歌》）、《玫瑰、玫瑰，我爱你》、《夜

① 按照建筑或设施所在地，由西往东排序。

来香》等著名歌曲都在此录制。

1921 年改组为“东方百代”，我国著名音乐家诸如聂耳、黎锦光、任光、冼星海等都在小红楼工作过。百代公司初建时，是将音乐声波制成蜡模后，送往国外制成唱片返销中国。“东方百代”不再采用外转内销售途径，而直接在上海设厂生产唱片，当时贝当路(今华山路)即为厂址。1949 年新中国成立，“百代”公司退出上海，1952 年改组为中国唱片厂，今为中国唱片公司上海分公司。

相关链接：音乐街道/地址“衡山路 811 号”。

国际礼拜堂

国际礼拜堂位于衡山路 53 号，落成于 1925 年 3 月 8 日。

国际礼拜堂建筑面积 1372 平方米，标高 16 米，是一座近代哥特式专木结构的建筑，该堂呈英国民间乡村建筑风格，堂体平面呈型，屋顶呈交叉形木屋架。大门朝北，两边设尖拱长廊，窗框均为弧拱形，镶嵌梅花纹玻璃，侧廊 2 层，可容纳 700 人。1931 年在堂的左侧建造 3 层侧楼，底层为牧师住房、办公室、活动室，三楼是小礼拜堂。当时均装有暖气设备。1932 年堂内添置管风琴和建造 400 平方米交谊厅(今衡山路网球场)。

“文化大革命”中，礼拜堂被革命样板戏剧团占用。堂内管风琴及洗礼池、铜十字架等设备悉遭破坏。

1980 年收回教堂并修复大堂，圣坛上的铜十字架、烛台、大理石洗礼池等都恢复原样。1981 年 1 月 4 日正式复堂。1990 年代来信徒奉献了双层大型电子琴、三角钢琴、闭路电视等设备，增加了崇拜气氛，改善了活动条件。

国际礼拜堂的唱诗班为上海近现代音乐的发展起到过非常重要的作用，著名音乐家马革顺、音乐翻译家顾连理、音乐学家杨荫浏、声乐家周淑安、音乐教育家李抱忱在此侍奉或参与赞美诗创作。钢琴家李名强、傅聪也曾在此演奏。

相关链接：音乐街道/地址“衡山路 53 号”。

爱庐

位于贾尔业爱路(今东平路)9号。该路名是1873年以一个法国军官的姓氏命名而成。

"爱庐"为蒋介石的居所。1927年12月3日蒋介石与宋美龄婚后即居于此,并题名为"爱庐"。建筑为红色鱼鳞瓦铺就的法国孟莎坡式屋顶和四周卵石镶嵌的斑斓立柱,以及采用弧拱及半圆拱圈;立面腰线纵横明朗的门窗——这二度平面与三度形体的从容与和谐,体现了西方建筑的雕刻化特征。

站在主楼二层的观景露台上,视线又恰巧能随夏末午后灵动的光晕,转向南面的大花园。透过婆娑树影,顺着看似散乱铺设的鹅卵石小径,目光会踱到荷花池边,便猜想着缱绻在荷叶下的金鱼的快乐。这又将中式建筑的绘画特点,强调"步移景异",优美流畅的空间感受蕴涵其中。这座精致得像积木搭就的假三层别墅,巧妙地集东西方建筑美学精髓于一身。

院内池边一块突兀的太湖石上镌刻了"爱庐"二字。这两个字简单而率真,相信任何人一眼看到就永难相忘。[①]

今为上海音乐学院附属中学,于1958年迁入该址。

相关链接:音乐街道/地址"东平路9号"。

蔡元培故居

位于华山路303弄16号。

蔡元培先生在上海的故居是一幢黄色花园洋房,外形采用较陡的两坡屋顶,山墙一段露出深色的木构架,深灰色卵石墙面,加上红瓦屋顶,显得亲切而高雅。整幢建筑采用不规则布局,南面有一大片草坪,左侧有一间矮小的花房,两侧屋旁植有龙柏、芭蕉、罗汉松、瓜

---

① 张予佳:《爱庐》,载于 http://www.longdang.com/tiaomu/tiziji/al/al.htm,2007年3月9日。

子黄杨和盘槐。整幢房屋占地 2.22 亩，建筑面积 526 平方米。1984 年被列为上海市级文物保护单位。

在屋前有石阶扶梯可直登二楼，穿过狭长室内走廊，在走道中间，塑有一座蔡先生半身铜像。会客厅内大部分是蔡先生生前之物，基本保持原貌。在客厅北墙上，悬挂先生中年时代一帧巨幅画像，目光炯炯，神态严肃。墙下置放一只老式写字台，除了文房四宝、花瓶、水盂之外，有一架台历撕到公元 1868 年 1 月 11 日，这一天是先生生辰。台上还陈列着各种版本的先生著作，写字台旁一只老式转椅是先生生前写作办公用的。南墙左侧挂着一幅油画，是刘海粟大师当年的作品；右侧墙上对称地悬挂着一幅蔡夫人周峻为先生作的肖像油画。先生在其空白处题了一首诗："我相迁流每刹那，随人写照洛殊科。惟仰第一能知我，留取心痕永不磨。"

在西墙下悬挂着一张 1936 年蔡先生和师生在江湾国立音专与萧友梅校长合影。东墙上挂着 1935 年先生在国立音专任校长时植松树照片，东间是藏书室，藏着先生部分著作、书和信件。[1]

蔡元培先生为中国第一所高等音乐学府——国立音乐院（今上海音乐学院）首任院长。

相关链接：音乐街道/地址"华山路 303 弄 16 号"。

百乐门舞厅

位于愚园路 218 号。

上海著名的综合性娱乐场。全称"百乐门大饭店舞厅"。

1929 年，原开在戈登路（今江宁路）的兼营舞厅的"大华饭店"歇业，被誉为"贵族区"的上海西区，设立了一个与"贵族区"相适应的娱乐场。1932 年，中国商人顾联承投资 70 万两白银，购静安寺地营建 Paramount Hall，并以谐音取名"百乐门"。

---

① 王沛：载于《人民日报海外版》（2002 年 12 月 30 日第七版）。

该娱乐场由杨锡镠建筑师设计，号称“东方第一乐府”。建筑共三层。底层为厨房和店面。二层为舞池和宴会厅，最大的舞池计500余平方米，舞池地板用汽车钢板支托，跳舞时会产生晃动的感觉；大舞池周围有可以随意分割的小舞池，既可供人习舞，也可供人幽会；两层舞厅全部启用，可供千人同时跳舞，室内还装有冷暖空调，陈设豪华。三楼为旅馆，顶层装有一个巨大的圆筒形玻璃钢塔，当舞客准备离场时，可以由服务生在塔上打出客人的汽车牌号或其他代号，车夫可以从远处看到，而将汽车开到舞厅门口。[1]

我们从美国学者李欧梵转述《上海1935》的文字中看到一幅幅详尽的老上海歌舞厅内外的状况，作者描绘道：“歌舞厅是时尚、华丽和诱人的地方。那里有夜总会和舞厅。百乐门是当时由中国银行家新建的游乐场所，设计非常现代化。白色的大理石旋转楼梯通向大舞厅，阳台上另有一个舞池。玻璃的地板，脚下处处闪烁着灯光，让人感到像在鸡蛋上跳舞。舞台正对着入口处，乐队在上，都是俄国乐手，但演奏的却是最新的美国爵士。歌唱者也是俄国女子，有些是金发美人，并且穿戴很少。女歌手们的演唱并不怎么样，常用不流畅的英语唱最新的美国歌曲。”[2]

罗萌在《百乐门目睹中国娱乐70年》中叙述道：百乐门之于上海人，无异于一个熙熙攘攘的梦。“月明星稀，灯光如练；何处寄足，高楼广寒；非敢作遨游之梦，吾爱此天上人间”，此诗特为1932年百乐门建成所作。诗的作者已不可考，诗里的情绪却是明明白白的。百乐门的金色年华是在万众的啧啧赞叹中度过的：旋转楼梯，玻璃地板，弹簧舞厅……每夜彩灯绚烂，歌舞升平，人头济济。

张学良时常光顾；陈香梅与陈纳德的订婚仪式在此举行；徐志摩是常客；卓别林夫妇在上海只逗留了一天，指名要去百乐门跳舞。舶来品爵士乐因为百乐门在十里洋场大规模流行，形成风靡了整整一代人的“百乐门舞风”。“摩登”一词迅速繁殖，并成为那个时代的标

① 百度“百科：《百乐门》，2007－3－9，http://baike.baidu.com/view/176015.htm

② 李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国1930～1945》，北京大学出版社，2002年，第31页。

志。时至今日，无人堪夺。[1]

相关链接：音乐街道/地址“愚园路218号”

兰心大戏院

位于茂名南路57号。

1866年，由英国外侨组建的业余话剧团“浪子”和“好汉”合二为一，成立了上海爱美剧社(Amateur Dramatic Club，简称ADC)在圆明园路诺门路建造了兰心大戏院，这是上海也是全国首家欧式剧场。1871年，这座木结构搭建的剧院毁于一场大火。次年，在今天的博物院路上，重建了一座新剧院，作为剧社的社址和演出剧场。1929年出售后，在蒲石路(今长乐路)和迈尔西爱路口(今茂名路)再建“兰心大戏院”，成为上海工部局乐队主要演出场所。

1949年曾改名为公营兰心大戏院，[2]1952年更名为上海艺术剧场。1991年恢复原名“兰心大戏院”，[3]并进行了改建。舞台依旧保持原来优美温馨的欧式建筑风格，观众厅的设计既糅合了现代复古浪潮的时尚元素，又传承了18世纪罗马式的建筑遗风，整体感觉金碧辉煌，处处彰显雍容华贵的不凡气度。戏院兼具舞台剧、小型音乐剧、交响音乐会的演出功能，可以容纳680位观众。除了演出功能之外，剧场还备有贵宾厅、咖啡厅、化妆间等配套设施，充分体现了设计师的独具匠心和怀旧典藏的设计理念。[4] 许多国际著名音乐家在此献艺演出。

---

① 罗萌：《百乐门目睹中国娱乐70年》，载于《新世纪周刊》，转载网址 http://gb.magazine.sina.com/newtimesweekly/09/2006-03-28/02116257.shtml

② 《上海音乐志》“兰心大戏院”条目记载“1949年改名公营兰心大戏院”，第529页。

③ 剧场名称不统一。“兰心大戏院”官方网站(http://www.shlanxin.cando360.com)信息称“兰心大剧院，建于1930年，1952年曾更名为上海艺术剧场。1991年恢复原名。”网站名为“兰心大戏院”，而其中又称“兰心大剧院”。《上海音乐志》“兰心大戏院”条目记载“1982年剧场恢复原有‘兰心大剧院’”。因此，剧场名称众说纷纭。根据笔者查阅，30年代前后的《申报》中皆称为“兰心大戏院”。

④ 根据《上海文化信息》编辑，2007-3-9，网页 http://www.culture.sh.cn/venue_detail.

相关链接：音乐街道/地址"茂名南路57号"

南京大戏院——上海音乐厅

位于延安东路523号。

上海音乐厅的前身，建于1929年，其为中国第一代建筑设计师范文照的作品，总体上以欧洲传统风格为主，休息大厅中有十六根大理石圆柱，气度恢弘。观众厅的构图明确规范，色彩淡雅庄重。观众席共1122座，镜框式舞台深8.35米，宽16米，可使用面积约100平方米。[①] 为国家近代优秀建筑文物保护建筑。

当年这幢具有欧洲古典风格的建筑矗立于爱多亚路（今延安路）南首，开张前在本市各大报纸大肆宣传，"应社会之潮流，文化之进步。为国家之光荣，民众之娱乐。同人等本不折之毅力，在本埠爱多亚路自建南京大戏院，建筑业已工竣，行于日内贡献于社会，谨先闻达"。[②] 之后，《申报》于1930年3月24日报道："本埠爱多亚路南京大戏院，现已落成，定于明日（星期二）下午九时开幕，其规模之阔壮，设备之周到，实为沪上近今所仅有，院中可容观众一千六百位。夏有冷气管，冬有热气管，座位宽敞，温度适中，务求观众之舒服，计共用费三十余万元，其建筑优美可想，闻系建筑师范文照君所悉心壁画而成。"同时，《申报》还不断接连登载正式营业广告招揽观众："南京大戏院准三月二十六日正式营业，放映全部歌舞对白有声巨片'百老汇'。"

南京大戏院中纯音乐性质的演出较少。20世纪30年代有过多场工部局交响乐队的音乐会，形式多样，大部分为商业性质，如"世界唯一圣手莫色维支（BENNO MOISEIWITSCH）临别演奏。工部局乐队全体登台伴奏。座价：一元、二元、三元、四元、五元"。[③] 也有为数不

① 邢晓芳：《上海音乐厅将进行历史性平移工程》，2002年7月18日《文汇报》。
② 《申报》，1930年3月16日。
③ 《申报》，1930年6月16日。

多的义演，如“梅百器率领工部局弦乐队义务演奏精彩节目，全部收入充作本埠难民经费。”[①]之外，上海音乐协会上演过交响音乐会，也曾有过歌剧义演。日本东京宝冢歌舞团于1943年曾在南京大戏院登台亮相。

1950年更名为北京电影院。

1959年，为庆祝中华人民共和国成立十周年和举办第一届“上海之春”音乐节，上海急需一座音乐厅；而且由于上海交响乐团、上海广播交响乐团、民族乐团和歌舞剧院的相继成立，为适应音乐专业的繁荣和发展，也迫切需要一个专业的演出场所。北京电影院除了其建筑风格高贵典雅，更重要的原因是由于其良好的音响效果，成为首选场地，因此更名为上海音乐厅。经过大修填掉了原来的乐池，拆除了前排的一些座椅，将舞台朝前延伸，提高了舞台的深度，基本满足了中小型交响乐队、合唱队的演出要求。此后在1973年和1991年又进行过两次大修。

为保护这座拥有72年历史的优秀建筑，2002年9月1日起，上海市进行了历史上规模最大的一次文物保护建筑平移工程，从原址向东南方向平移66.46米、整个建筑抬高了3.38米，并修缮一新。2004年10月1日，平移后的上海音乐厅第一次开幕迎客，英国皇家爱乐乐团作首场庆典演出。

相关链接：音乐街道/地址“延安东路523号”。

人民大舞台

位于九江路633号。

人们惯称人民大舞台为“大舞台”，建于1910年，初建于汉口路，1935年在九江路翻造改建，当初名为文明大舞台，1951年改人民大舞台至今。之后，“大舞台”进行过数次扩建。剧场空间宽大、设备完备，可容纳观众2062个席位。舞台口高度7.6米、空间高度18.5米、

① 同上，1937年9月17日。

宽 13.9 米、深 13.2 米，为大型音乐、歌舞、歌剧及舞剧演出场所。也是上海最早的京剧演出场所。

相关链接：音乐街道/地址“九江路 633 号”

音乐人物

《海上回音叙事》所涉及的重要音乐人物：①

沈心工

(1870.2.14～1947.9.5)，学堂乐歌作者、音乐教育家，原名沈庆鸿，字叔逵，笔名心工。出生于上海，20岁中秀才。1895年进圣约翰书院(后改为圣约翰大学)教中文。1897年考入上海南洋公学(交通大学前身)师范学堂学习数学、英语和物理等。为探索"维新改革"和"教育救国"经验，1902年4月赴日本留学，进东京弘文学院学习，后因学潮而退学，转入国人自办的清华学校。受日本学堂乐歌影响，开始学习音乐，并与曾志忞等留日学生创办"音乐讲习所"。1903年回国，先后在南洋公学及附小、上海龙门师范学校、上海南洋中学等地任教，热心推动中国的学校音乐教育活动，为我国学堂乐歌发展起到非常重要的作用。

① 此处按照人物出生年月排序。收录人物为20世纪初叶至中叶在上海音乐教育和活动(包括专业音乐教育、创作表演、社团组织)中产生积极影响和发挥重要作用且已经不在人世者。其中一些与国立音专或上海音乐学院初期发展有关的重要人物，诸如"四大钢琴教授"吴乐懿、范继森、李翠贞和李嘉禄的贡献主要是在国立音专末阶段和上海音乐学院以后，所以他们的情况皆移至《海上回音》采访剧本中进行介绍。所谓重要人物的选择是一件非常困难和棘手的工作，以什么样的标准和范围不仅是一个客观的学术问题，同样也会有一定程度的个人理解的局限性。因此，选择中的主观性和不全面性在所难免。同时，也主要是由于该索引并非词典，篇幅有限，故其他不少相关人物没能一一收入其中。笔者的知识和水平有限，可能会有应该列入的重要人物被遗漏，敬请读者指出且谅解。

1927 年，离任南洋公学及附小。1947 年 9 月 5 日，因病在上海逝世，享年 77 岁。

沈心工一生编创了大量乐歌作品，出版的歌集有《学校唱歌集》(3 集)、《重编学校唱歌集》(1－6 集)、《民国唱歌集》(1－4 集)、《心工唱歌集》，其中代表作有《体操——兵操》(后名《男儿第一志气高》)、《革命军》、《铁匠》、《竹马》、《赛船》和《黄河》等，并著有《小学唱歌教授法》。

郑觐文

(1872.4.26～1935.2.24)，民族音乐家、古琴演奏家，江苏江阴人。幼习经书史籍，且喜爱音乐，精通琵琶、古琴和丝竹乐器。1911 年赴上海在私立圣明智大学任古乐教师，1920 年发起组织“大同乐会”(前身为琴瑟乐社)。同年编著《雅乐新编》，1929 年出版《中国音乐史》。其主持大同乐会活动，对中国传统乐器改革，对传统乐队编制和传统乐曲改编等都做出了积极贡献。1925 年，郑觐文将古琴曲《昭君怨》改编成合奏曲《明妃泪》，由大同乐会改编的著名作品包括《将军令》、《妆台秋思》、《春江花月夜》、《月儿高》、《流水操》，以及大型联奏套曲《国民大乐》(曾拍摄成新闻纪录片)，对我国民族音乐的继承与发展做出了重要贡献。1935 年 2 月因病去世，享年 63 岁。

帕器

(Mario Paci，1878～1946.8)，也译作梅百器，意大利指挥家、钢琴家、上海工部局乐队(今上海交响乐团前身)指挥。自幼学习音乐，先后在那不勒斯音乐院、罗马音乐院学习钢琴，曾于 1895 年获李斯特钢琴比赛一等奖。后入米兰音乐院学习理论作曲和指挥，并在斯卡拉歌剧院担任托斯卡尼尼等人的助手。1919 年起任上海公共乐队(1922 年起改称为“上海工部局管弦乐队”)指挥，在其任职的长达 23 年被誉为“帕器时代”，使乐队声名远扬，被誉为“远东第一”。1946 年在上海逝世。

曾志忞

(1879～1929),学堂乐歌作者、音乐教育家,号泽民。出生于上海,曾在上海南洋公学任教。1901 年赴日本留学。1903 年入东京音乐学校学习。1904 年组建了音乐社团“雄亚音乐会”,同年,编著并出版《教育唱歌集》。1907 年归国,1908 年创办“上海贫儿院”,设有“音乐部”,并组建了一个约 40 人的管弦乐队(萧友梅主持的北京大学音乐传习所乐队创建于 1923 年),此为我国近代第一个由中国人组成的西洋管弦乐队。1921 年,移居北京,以律师为业,曾举办“中西音乐会”,以西乐代民乐,试图改革京剧。1929 年病逝于北京。

曾志忞编著并出版《教育唱歌集》(其中 16 首为其所作),代表作《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》等乐歌发表于 1903 年《江苏》杂志。之外,编撰《乐理大意》、《唱歌及教授法》、《教授音乐初步》、《乐典教科书》、《音乐全书》等,为推动学堂乐歌时期的创作、活动和音乐理论建设做出了积极贡献。

卫登堡

(Alfred Wiffenberg,1880～1952),小提琴家,德籍犹太人。曾在柏林皇家音乐学院师从著名小提琴家约阿希姆学习小提琴。1900 年至 1903 年在皇家歌剧院任小提琴首席。之后,以演奏和教授音乐为生。受纳粹迫害,1939 年来到上海。我国一批重要小提琴家诸如谭抒真、陈宗晖、杨秉荪、司徒海城、马思宏等都随从其学习过。同时,其钢琴演奏水平甚高,教授过范继森、李名强等。1949 年后,依然留在上海音乐学院任教。1952 年病逝于上海。

李叔同

(1880.10.23～1942.10.13),学堂乐歌作者、音乐家,学名文涛,又名广平。出生于天津,自幼研习经史子集、诗词曲赋。1989 年来到上海,曾参加“城南文社”。1901 年考入南洋公学,师从蔡元培先生,后与许幻园、黄炎培等创办“沪学会”,提倡移风易俗,广开风气,

主张办学育才。1905年赴日本留学，次年，入东京美术学校主修油画，兼习钢琴、小提琴和作曲理论。1906年编印《音乐小杂志》，同年组建话剧"春柳社"。1911年回国，[①]1912年自天津来上海，担任上海城东女学音乐教习。1912年春任《太平洋报》文艺广告编辑，同年，因《太平洋报》停刊，赴杭州受聘于浙江两级师范学校任音乐、图画教师。1915年兼任南京高等师范学校音乐、图画教师，往返于杭州、南京之间。1918年在杭州虎跑寺剃度出家，法名演音，号弘一。1942年在福建泉州圆寂。

李叔同编辑和出版《国学唱歌集》，其编创的乐歌代表作包括《祖国歌》、《大中华》、《出军歌》、《我的国》、《隋堤柳》、《春郊赛跑》、《春游》、《忆儿时》、《送别》、《早秋》、《悲秋》、《西湖》，以及《清凉歌集》中的《清凉》、《山色》、《花香》、《世梦》、《观心》五首。三部合唱曲《春游》是我国最早的一部多声部音乐作品。《音乐小杂志》也是我国第一本音乐期刊。李叔同多才多艺，在文学、音乐、美术和佛学等方面都有很高造诣与建树，人称弘一大师。

萧友梅

(1884.1.7～1940.12.31)，音乐教育家、作曲家和音乐理论家，上海音乐学院前身的国立音乐院创办人之一。出生于广东香山(现中山市)，字思鹤，别名雪朋。1901年赴日本留学，就读于东京音乐学校学习钢琴和唱歌；1906年进入东京帝国大学攻读教育学。1910年回国后，曾任南京临时政府总统府秘书。1913年赴莱比锡音乐学院和莱比锡大学留学，之后以论文《十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》获博士学位。

1920年回国，先后任教于北京大学哲学系、北京大学附设音乐传习所、北京女子高等师范学校音乐体育专修科，以及国立北京艺术专门学校音乐系。1927年11月27日创办国立音乐院，蔡元培为首任院长、萧友梅任教务长，次年任院长。1929年任"国立音乐专科学校"

① 据孙继南先生提供的最新信息：东京美术学校存有1911年3月李叔同毕业油画作品《自画像》一幅，由此推断其毕业、回国时间应该在1911年3月之后，长期来所谓"1910年回国"之说有误。

校长，1940 年去世。

萧友梅著述和创作多种，诸如《中西音乐的比较研究》、《古今中西音阶概说》、《中国历代音乐沿革概略》，编写教材如《钢琴教科书》、《小提琴教科书》、《和声教科书》、《普通乐学》等，作有歌曲《问》、《南飞之雁语》等百余首，以及合唱曲、钢琴曲、弦乐四重奏等，同名钢琴改编的管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》为其代表作之一。

查哈罗夫

（B. Zakharoff，1888～1944. 2），俄国钢琴家，曾执教于上海国立音专。曾就读于圣彼得堡音乐院，与普罗科菲耶夫和俄籍德裔著名钢琴家涅高兹为同窗好友。1929 年来中国，曾担任上海国立音专教员，兼钢琴组主任，为我国培养了李献敏、李翠真、丁善德、范继森、江定仙、吴乐懿等一批钢琴家。除独奏外，与小提琴家富华、大提琴家佘甫嗟夫组成三重奏团，活跃于上海乐坛。1944 年在上海逝世。

朱英

（1889. 3. 28～1954. 6. 12），民乐演奏家、琵琶教育家，号杏卿。出生于浙江平湖，自幼就读于清末琵琶大师李芳园家族私塾，后师从李芳园习琵琶，兼攻音律，旁及琴笛、昆曲和书法。曾在北平北洋政府任职。1921 年以中国政府代表团随员的身份赴美国华盛顿参加太平洋会议，并举行琵琶独奏音乐会，被誉为“国手”。1927 年 11 月任教于国立音乐院。1944 年返回平湖。1954 年受聘为中央音乐学院音乐研究所特约研究员。1954 年病逝。

朱英不仅为平湖派琵琶世家李芳园的直接传人，而且为我国培养过一批重要音乐人才，诸如丁善德、谭小麟、蒋风之、杨大钧、程午嘉、陈恭则、樊伯荫等皆受教于其琵琶专业。曾为创作琵琶曲《哀水灾》、《难忘曲》、《淞沪血战》，以及民乐合奏《枫桥夜泊》、《海上之夜》等。此外，还撰写过文章《整理国乐须从改良曲谱入手》、《对于整理国乐之零碎商榷》和《中国音乐之出路》等。其也是 1929 年萧友梅提出组织“乐艺社”的发起人之一。

黎锦晖

(1891.9.5～1967.2.15),作曲家,字均荃,出生于湖南湘潭。自幼学习音乐,广泛接触民间音乐和戏曲。1919年在京参加北京大学音乐研究会,参与新文化运动。1921年由北京而南下上海,开展其"明月音乐会"活动。1927年,在上海创办了中国近代史上最早的专门训练歌舞人才的教育机构——中华歌舞专门学校,次年率其中华歌舞团赴南洋巡演。之后创办"明月歌剧社"多期。抗战期间,创作大量抗日救亡歌曲。20世纪40年代初,曾就职于中国电影制片厂。新中国后,在上海电影制片厂工作,1967年逝世。

黎锦晖一生创作甚多,代表作品包括《可怜的秋香》、《好朋友来了》、《寒衣曲》、《欢乐之歌》等24首儿童歌舞表演曲,《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《小小画家》等12部儿童歌舞剧,以及《毛毛雨》、《妹妹我爱你》、《落花流水》、《人面桃花》、《桃花江》、《特别快车》等"家庭爱情歌曲";也曾创作《总理纪念歌》、《同志革命歌》、《欢迎革命军》等爱国歌曲,以及出版《中华民族战歌》第一集。其还参与编辑了大量音乐美术作品,其中《小朋友》周刊成为宣传新文化和提倡教育救国的一个平台。黎锦晖作为一位"高举平民音乐旗帜"的音乐家,为儿童音乐作品、音乐歌舞剧及通俗音乐在中国的发展起到了功不可没的积极作用。

青主

(1893.6.10～1959.5.5),音乐学家、作曲家,原名廖尚果,曾用名黎青主、L.T、黎青,广东惠阳人。少年时期入广州"黄埔陆军小学堂"。参加武昌起义,因在攻打潮州知府衙门中亲手击毙知府,获银质"革命军功牌",成为民国功臣。1912年赴德国柏林大学学习法律,兼修哲学与音乐课程。1920年获法学博士学位。1922年回国,先后在广州黄埔军、国民革命军中任职。1927年广州起义失败后,因"著名共党分子"遭当局通缉,经由香港转至上海租界,曾开办"X书店",专售或出版音乐书谱。1929年在萧友梅帮助下,担任国立音专季刊《乐艺》和校刊《音》的主编,化名"青主"。1934年在蔡元培和萧友梅的

帮助下当局取消了对他的通缉令,青主得以恢复原名,之后,离开国立音专,先后在欧亚航空公司、上海同济大学、复旦大学和南京大学教授德文。1959 年病逝于上海,享年 66 岁。

青主在音乐美学理论方面著作有《乐话》和《音乐通论》,以及刊登于各种音乐期刊的文章数十篇。其音乐创作有《清歌集》和《音境》(与华丽丝合作)两本歌集。代表性歌曲有《大江东去》、《我住长江头》、《红满枝》等古诗词谱曲的名作。

吴梦非

(1893～1979)音乐教育家,祖籍浙江东阳。早年入私塾就读,10 岁进东阳官立高等小学堂。1908 年赴杭州求学,曾与丰子恺同学,也为李叔同入室弟子。曾先后在上海城东女学、上海江苏第二师范、上海爱国女学、南洋女子师范等学校任音乐图画教师。1916 年与丰子恺、刘质平等创办私立上海专科师范学校,任校长及音乐教授。1919 年,联手丰子恺等发起成立"中华美育会",任该会《美育》杂志总编辑,宣传蔡元培"美育"思想。1922 年将上海专科师范学校改组为上海艺术师范学校,两年后更名为上海艺术师范大学,设有艺术教育、音乐、中国画、西洋画四系,其任校长。邱望湘、钱君匋、缪天瑞等著名音乐家曾就读于该校。1925 年上海艺术师范大学与上海东方艺术专科学校合并为上海艺术大学之后,其担任总务主任。次年离开该校,先后任教于江浙沪多所学校诸如宁波工校、上虞春晖中学、温州浙江省立十中、浙江省立杭州高级中学、上海美术专科学校等,并编著音乐教材多种诸如《和声学大纲》、《中学新歌曲》、《初中乐理教本》等。新中国成立后,曾任浙江省文联组织部副部长,1953 年调入上海音乐学院,先后在民族音乐研究室、教务处任职,1959 年退休。

周淑安

(1894.5.4～1974.1.4),声乐家、音乐教育家,厦门鼓浪屿人。1907 年考入厦门女子高

等师范学校，四年后毕业留校任教。1912 年来到上海，就读于中西女塾。1914 年成为我国第一批公费留美的女学生之一。最初在布拉福德学院补习，1915 年考入哈佛大学拉德克利夫女子大学，同时在波士顿新英格兰音乐学院学习美术、音乐，获学士学位。1921 年回国，1923 年在上海中西女塾任教声乐。1927 年再度赴美，在巴尔的摩皮博迪音乐学院进修声乐。1928 年回国后，重新被聘任上海中西女塾唱歌组主任，同年，在上海举行纪念舒伯特逝世 100 周年音乐比赛，其率领的中西女塾合唱队压倒欧洲众多歌咏团而获得一等奖，引起轰动。1929 年，被聘为国立音乐院合唱指挥教师，并兼视唱练耳课程。国立音乐院改为国立音专后，其受聘教授兼声乐组主任。1938 年辞去音专教职赴重庆。1946 年返回上海。1959 年在沈阳音乐学院任教。1974 年因病逝世，享年 80 岁。

周淑安不仅教授了许多人才，并出版歌曲集《恋歌》和《抒情歌曲集》，代表作如歌曲《同胞们》、合唱曲《呜，呜，呜！》，以及艺术歌曲《乐观》等。之外，1932 年印行的《儿童歌曲集》中，她的作品有 54 首之多。

刘质平

(1894.2.27～1978.10.24)，音乐教育家，曾用名刘毅、字季武，浙江海宁人，祖籍浙江黄岩。少年时，就读于杭州浙江第一师范，学习音乐和美术。1916 年从该校毕业，受李叔同资助前往日本东京音乐学校留学，专修音乐理论和钢琴。1918 年回国，1919 年与吴梦非、丰子恺共同创建上海专科师范学校。1921 年应刘海粟校长之邀，担任上海美术专科学校音乐教师，继之任教授及艺术教育系主任。1931 年至 1937 年间，其与徐朗西、汪亚尘等在上海创建新华艺术专科学校及附属艺术师范学校，担任艺术教育系教授和主任。回国后的近二十年间，除了以上任职，其还兼职担任了上海、江苏、浙江三地的多所学校的音乐课程，同时曾兼任《美育》杂志的音乐编辑主任，撰写音乐教育论文，组织各类提高音乐师资水平的活动，著有《弹琴教本》、《开明音乐教程》、《歌曲作法》、《实用和声教材》等，为我国早期音乐教育的发展和培养音乐人才起到了积极的作用。1949 年后，曾任山东师范学校艺术系教授

兼音乐组主任、山东省音协副主席等。

苏石林

(Vladimir Shushlin,1896.7.26～1978),歌唱家、声乐教育家。出生于俄罗斯南部,早年就读于圣彼得堡皇家音乐专科学校,学习小提琴和钢琴;入圣彼得堡国立音乐院后,学习声乐。曾于1924年来中国,任教于哈尔滨的格拉祖诺夫音乐专科学校。1929年再度来中国之前,曾在日本举行巡演。1930年受聘于上海国立音专,教授声乐。抗战期间,曾兼职于上海私立音乐专科学校。1956年回国,在莫斯科音乐学院任教。1978年去世。

在长达约26年在上海教学期间,为我国培养了大批著名歌唱家,诸如黄友葵、满福民、胡然、杜刚、斯义桂、曹岑、郎毓秀、唐荣枚、魏鸣泉、沈湘、高芝兰、李志曙、周慕西、温可铮等。其个人在上海各音乐剧场演出数百次。为中国声乐事业的发展做出了积极的贡献。

弗兰克尔

(Wolfgang Fraenkel,也有称弗兰克,1897.10.10～1983.3.8),作曲家、音乐教育家,出生在柏林,德籍犹太人。曾在克林德渥特－沙尔文卡音乐学院(Klindworth－Scharwenka Konservatorium)学习小提琴、钢琴和作曲,之后转为攻读法律和哲学专业。毕业后,从事法官职业,兼顾作曲。由于法西斯反犹太政策,其于1939年避难来到上海,在工部局乐队任中提琴手。1941年受聘在上海国立音乐专科学校理论作曲组任教,我国著名作曲家诸如丁善德、桑桐、邓尔敬、瞿希贤、秦西炫、黎英海等均受过其教学指导。1947年赴美国定居,以音乐为生,创作作品多种,其中《第三弦乐四重奏》于1960年获伊丽莎白皇太后奖,贝克尔(Beker)编《音乐家传记辞典》第7版收有其条目。

吕文成

(1898.3.12～1981.8.20)音乐演奏家,生于广东中山县石岐镇。3岁随父来沪,家境贫

寒，就读于免费学校。少年时以学徒为生，利用在群贤商会做杂工时，向人求教音乐。继之，音乐才能显现。1919 年参加广东音乐社团中华音乐会，鉴于其出色的音乐才能，曾担任中华音乐会等组织的负责人。20 世纪 20 年代，在吕文成精武体育会、中央大会堂、红光电影院、虹口基督教青年会等地演出广东音乐，同时随司徒梦岩学习小提琴及乐理。其对广东音乐的贡献主要体现在研制了专门用于粤乐的高胡，替代了传统的二弦，以及在西洋乐器与广东音乐的结合方面也产生了积极的作用，并创作和改编粤乐小曲百余首以上。1932 年后，移居香港，成为四大粤乐演奏家之一。

张子谦

（1899. 10. 3～1991. 1. 5），古琴家，出生于江苏仪征。自幼喜爱古琴，少年时，拜广陵派传人孙绍陶习琴，继承广陵传统。1949 年前，曾在天津、上海谋生。1936 年，参与创办今虞琴社。1957 年成为上海民族乐团古琴演奏员。1959 年兼任上海音乐学院附中古琴教师。1976 年至 1985 年担任今虞琴社社长。1989 年受聘于天津音乐学院。1991 年 1 月 5 日在天津病逝，享年 92 岁。

张子谦长期在上海主持今虞琴社工作，发掘和整理古琴曲谱，继承和发扬广陵琴派的风格，据其整理乐曲有《楚歌》、《飞鸣吟》等和打谱的作品包括《长清》、《秋鸿》、《泛沧浪》等 20 余首。其还积极参与琴学研究，撰写文论《广陵琴派的沿革和特点》、《广陵琴学的过去及将来》，与查阜西、沈草农合著《古琴初阶》，以及主编《今虞琴讯》三辑和《今虞琴曲》一册。其为中国古琴传统的继承和发扬做出了重要贡献。

富华

（Arrigo Foá，1900～1981），小提琴家、指挥家、音乐教育家，一译法立国，意籍犹太人。曾就读于米兰音乐学院学习小提琴，14 岁举行独奏音乐会，18 岁毕业时获演奏大奖。1921 年受帕器之聘，历任上海工部局乐队首席、独奏家和副指挥。1927 年在上海国立音乐院兼

职任教。1941 年继任帕器为指挥。1949 年后，继续担任上海人民政府乐队（前身即上海工部局乐队，后改名上海交响乐团）首席小提琴兼指挥。1952 年赴香港定居。其长达 31 年在上海的演奏和教学生涯为中国交响乐队的发展做出了贡献，并培养了一批优秀的小提琴家，诸如戴粹伦、陈又新和徐锡锦等。

任光

（1900.11.9～1941.1.13），作曲家，出生于浙江嵊县。从小喜爱音乐戏曲。1917 年考入上海震旦大学（复旦大学前身），1919 年赴法国里昂大学学习音乐，同时在亚佛钢琴制造厂研习调音技术。1924 年以后的四年间，被聘为该厂驻越南分厂的工程师兼经理。1928 年回国任上海百代唱片公司音乐部主任。1933 年之后，参加“中国左翼戏剧家联盟音乐小组”、“苏联之友社音乐小组”、“中国新兴音乐研究会”等组织。同时，为电影配写插曲和唱片公司之际，录制了大量左翼歌曲。1937 年再度赴法国学习音乐，翌年回国，投身于抗战歌咏运动。1941 年 1 月 6 日，在“皖南事变”的突围战斗中不幸牺牲，享年仅 41 岁。

任光一生创作了电影配乐 13 部、歌剧 1 部、民族器乐曲 4 首，以及歌曲四十余首，其中代表性作有《渔光曲》、《抗敌歌》、《打回老家去》、《别了皖南》，以及歌剧《洪波曲》。《彩云追月》是同名电影的主题歌，流传至今。

应尚能

（1902.2.25～1973.11.22），歌唱家、声乐教育家、指挥家和作曲家，祖籍浙江奉化，生于浙江宁波。1923 年赴美国留学，入密歇根大学攻读建筑工程学与化学工程。1927 年获学士学位，同年继续留于该校，选修德语、意大利语和音乐。1929 年 6 月获声乐专业音乐学士学位。1930 年学成回国，赴南京工作。翌年秋受聘于国立音专，担任声乐、合唱和乐理等课程的教学。1937 年辞去国立音专教职。抗战胜利后，也曾任教于国立上海音乐专科学校及沪江大学。1950 年代初，曾任华东师范大学音乐系主任。1964 年后在中国音乐学院任

教。1972 年，因病逝世，享年 70 岁。

应尚能为中国近代声乐艺术的发展做出了重要贡献，为我国培养了一批出色歌唱家，诸如斯义桂、蔡绍序、曹岑等。其除了演唱、教学及指挥合唱团之外，还创作了百余首歌曲和练声曲，分别出版在《创作歌集》、《燕语》、《国殇》和《儿童歌曲集》中，其中代表作品有《吊吴淞》、《雁》、《恨》、《无衣》、《国殇》、《渔父》，以及合唱作品《一句话》、《请告诉我》等。同时，编著《乐学纲要》、《复兴初级中学音乐教科书》(6 册，与黄自合编)，并发表《我的声乐经验》和《以字行腔》等多篇文章。

贺绿汀

(1903.7.20～1999.4.27)，人民音乐家、作曲家、音乐教育家和音乐活动家，湖南邵阳人。早年曾任小学音乐教师，1926 年加入中国共产党，参加农民运动，创作工农群众歌曲《暴动歌》。1931 年考入国立音专，1934 年 11 月在“征求有中国风味的钢琴曲”评奖中，以《牧童短笛》和《摇篮曲》获头奖和荣誉二等奖。1937 年起参加救亡歌咏活动，赴南京、汉口等地进行抗日宣传活动。1943 年到延安，之后任延安中央管弦乐团团长。1949 年 10 月担任上海音乐学院院长，曾任中国音乐家协会副主席、名誉主席等职。

钢琴曲《牧童短笛》是中国现代音乐文库中弥足珍贵和值得自豪的瑰宝。他为影片《风云儿女》、《都市风光》、《乡愁》、《船家女》、《十字街头》、《马路天使》等作曲配乐。《游击队歌》、《天涯歌女》、《嘉陵江上》为其歌曲创作中的代表作。贺绿汀曾撰写《音乐的时代性》、《中国音乐界的现状及我们对音乐艺术所应有的认识》和《民族音乐问题》等重要文论。

吴伯超

(1903.8.23～1949.1.27)，音乐教育家、作曲家、民乐演奏家，原名吴畴文，曾用名希之，江苏武进人。早年随刘天华学习二胡，1922 年入北京大学音乐传习所，继续师从刘天华，同时随俄侨嘉祉学习钢琴。1927 年进国立音乐院任助教兼会计员，教授乐理、二胡和副

科钢琴。1931年赴比利时沙尔勒瓦镇的音乐学校学习。1933年进入布鲁塞尔皇家音乐院深造学习作曲和指挥。1935年10月回国，受聘于上海国立音专，担任视唱练耳、指挥及二胡教师。抗战爆发后离开上海，先后在广西和四川工作。1943年任青木关国立音乐院院长。1949年1月27日在海上遇难，年仅45岁。

吴伯超创作的艺术歌曲《闲中好》、钢琴曲《思春》、合唱《中国人》和《冲锋号》、乐队与女声四部合唱《暮色》，以及合唱赋格曲《国殇》等都是其代表作，并撰写《中国乐艺界概况》、《歌咏队的指挥法》、《普通乐理》等，其对中国近代音乐事业的发展做出了重要贡献。

沈知白

(1904.3.18～1968.9.15)，音乐理论家，原名沈澄瀛、号君闻，笔名敦行、知白等，出生于浙江吴兴。[①] 幼时在武昌就读私塾，辛亥革命后随家人迁往上海。1924年毕业于上海工部局育才公学，1928年至1945年在母校教授英语、数学、物理，同时在工部局设立的师范学院读书，于1931年毕业。其间，并师从当年驻沪的俄籍钢琴家辛格学习钢琴，随俄罗斯犹太裔作曲家阿龙·阿甫夏洛穆夫学习音乐理论和作曲，并与其合作编导舞剧《琴心波光》和组织了中国音乐学会。曾任教于沪江大学音乐系，同时兼任“苏联呼声”广播电台音乐节目顾问，以及在时代日报社艺术副刊担任编辑。1946年被聘为国立音专教授，担任中国和西洋音乐史及英语等教学工作。曾担任中共上海地下党领导的中国歌舞剧社顾问，积极支持进步学生的民主运动。新中国建立之后，先后担任中央音乐学院华东分院研究室、上海音乐学院编译室和民族音乐系主任。1968年逝世。

其重要理论著述包括《中国音乐史纲要》、《元代杂剧与南宋戏文》、《西洋音乐流传中国考略》、《中国音乐、诗歌与和声》等，音乐创作作品有《管弦乐小组曲》、管弦乐《花之舞曲》、民乐合奏曲《洞仙舞》等，以及大量译著。

---

① 有关沈知白先生出生地及相关内容，笔者参照“百度”转载倪瑞霖撰写的条目。

黄自

(1904.3.23～1938.5.9),作曲家、音乐教育家,字今吾,出生在江苏川沙(今上海市)。从小读书成绩优秀。1916年考入北京清华学校。1924年赴美国俄亥俄州的欧柏林学院留学,研读心理学,兼修音乐课。1926年5月被授予文学学士学位。同年,转为专攻音乐专业。1928年转入耶鲁大学音乐院学习作曲,翌年以交响序曲《怀旧》为毕业作品获音乐学士学位。同年,取道欧洲诸国回国。1930年9月起,任国立音专教务主任,并教授音乐理论和作曲全部课程,任教期间创作和著述甚多,1938年5月9日,患伤寒症,英年早逝,年仅34岁。

其著有《音乐的欣赏》、《西洋音乐进化史的鸟瞰》、《和声学·序》、《勃拉姆斯》、《怎样才可以产生吾国民族音乐》、《复兴初级中学音乐教科书》(合编),以及未完成稿《和声学》、《西洋音乐史》。代表作品有:清唱剧《长恨歌》为我国第一部大型声乐作品,艺术歌曲包括《思乡》、《春思》、《玫瑰三愿》和《南乡子·登京口北固亭有怀》等,抗日救亡歌曲有《抗敌歌》和《旗正飘飘》等,器乐作品有《都市风光幻想曲》和著名的交响序曲《怀旧》等。

孙裕德

(1904.11.23～1981.11.28),琵琶、洞箫演奏家,上海宝山人。青少年时自学民族乐器,1920年加入国乐研究社,师从金忠信、许仙学习洞箫和琵琶,之后又随从汪昱庭研习琵琶大曲。20世纪30年代开始在国乐界负有盛名,其洞箫演奏"文静优和",琵琶风格"细腻深刻"。1937年与卫仲乐、许光毅等参加"中国文化剧团"访问美国,在华盛顿、洛杉矶、芝加哥和旧金山等城市举行演出,并在美国录制了《箫声红树里》、《妆台思秋》两首洞箫曲。回国后,一直从事国乐的演奏和发展,曾担任上海国乐研究会会长。1947年以"中国文化剧团"领队身份再度访美,在纽约等重要城市演出六十余场,其琵琶独奏《十面埋伏》成为主要节目,《时代周刊》曾对剧团演出进行了积极的报道和评价。1949年后,始终从事民族乐器

的演奏和教学，积极参与中国传统音乐发展和传播工作，曾担任上海市政协第二至四届委员、中国音协上海分会常务理事及民族音乐委员会副主任等。

冼星海

（1905.6.13～1945.10.30），人民音乐家，生于澳门。早年生活贫困，小学开始接受音乐教育。1926 年入北京国立艺术专门学校音乐系，1928 年，经萧友梅推荐免试进入国立音乐院学习，主修小提琴，兼学钢琴和音乐理论。1929 年由于学潮被迫停学。1930 年赴法国巴黎，在生活极其艰苦条件下，继续学习小提琴，后又随巴黎音乐院教授加隆、作曲家丹第、杜卡学习作曲，以及师从拉卑学习指挥。1935 年绕道英国经香港回到上海。1936 年先后在百代唱片公司和新华影业公司担任音乐创作和电影配乐工作。1937 年赴内地进行抗日宣传工作。1938 年到达延安，在鲁迅艺术学院任教。1939 年创作包括《黄河》在内的四部大合唱。1945 年在莫斯科病逝。

冼星海创作内容广泛、体裁多样、数量丰厚，据《冼星海全集》统计，有歌曲近二百首，大合唱有《生产》、《黄河》、《九一八》及《牺盟》四部，大型交响曲两部、交响组曲四部，室内乐、声乐套曲和歌剧等。其中流传广泛的作品有《夜半歌声》、《到敌人后方去》和《在太行山上》，《黄河大合唱》为最具代表性和影响力的作品。冼星海是抗日救亡音乐中里程碑式的代表人物。

刘雪庵

（1905.11.7～1985.3.15），作曲家，笔名晏如、晏青，出生于四川铜梁。童年喜爱习文弄乐，曾任小学音乐教员、中学教员和校长。1930 年考入上海中华艺术大学学习戏剧和音乐。1931 秋转入国立音专，随萧友梅、黄自学习作曲。1936 年毕业，即担任上海艺华公司特约作曲，创作了大量影片插曲。1937 年与国立音专师生组建“中国作曲者协会”，并创办音乐周刊《战歌》。1938 年后，赴武汉、四川工作。1953 年在上海华东师范大学音乐系任教授、主任。

1956年后，先后在北京师范学院、中国音乐学院任教授。1985年3月逝世，享年80岁。

20世纪30年代是刘雪庵音乐创作的黄金岁月，先后创作了流传甚广的作品诸如《枫桥夜泊》、《春夜洛城闻笛》、《飘零的落花》、《红豆词》、《追寻》等艺术性很高的歌曲，其中《何日君再来》传唱至今。同时，还创作了《长城谣》、“流亡三部曲”中的《离家》、《上前线》等大批爱国抗战歌曲，以及《中国组曲》等钢琴作品。

钱君匋

(1906.12.31～1998.8.2)，音乐出版家，浙江海宁人，曾用名王棠、锦堂等。自幼喜爱音乐和美术。曾经丰子恺介绍就读于上海艺术师范学校，研习音乐和绘画。之后在上海多所学校诸如浦东中学、同济大学附中、复旦大学等担任音乐和绘画教师，同时兼任音乐出版事业，编辑了大量诸如丰子恺、吴梦菲等人的音乐著作，也曾合著《小学音乐集》、《小学生歌唱集》、《小朋友歌曲》等多种音乐教材。1938年7月合资创办万叶书店，出版了大量音乐教材和音乐理论书籍，为中国音乐出版业的开端和早期中小学音乐教育做出了重要贡献。曾于1952年担任万叶书店、教育书店和上海音乐出版公司合并成立的新音乐出版社总编辑；于1954年担任新音乐出版社与中国音乐家协会合营成立迁至北京的音乐出版社(1974年改为人民音乐出版社)副总编辑；1956年回上海，参与上海音乐出版社的创办，并担任副总编辑。1959年后潜心美术创作，1987年将其收藏的音乐美术文物全部捐赠予故里浙江桐乡，1998年8月2日在上海逝世，享年92岁。

谭抒真

(1907.6.10～2002.11.28)，音乐教育家、小提琴家，山东潍县(今潍坊)人。早年在北京大学音乐传习所学习。1926年起任上海美专等校小提琴教师，1927年入上海工部局乐队，成为该乐队第一位中国乐手，1928年赴日本，随捷克斯洛伐克小提琴家柯尼希深造，归国后继续在上海美专和工部局乐队从事教学和演奏，1940年毕业于沪江大学，1947年起任

国立上海音乐专科学校教授,1949年后,任上海音乐学院教授、管弦系系主任、副院长,曾兼任中华人民共和国轻工业部乐器研究所所长。

谭抒真不仅是一位优秀的小提琴教师,同时,也是一位知识渊博的音乐声学家和中国小提琴制作事业的开创者,培养了不少中国小提琴制作人才,并且建立了提琴制作专业教学体系。曾先后担任国际重大小提琴比赛的评委。1982年美国旧金山音乐学院授予其名誉博士学位,其事迹被收入《世界名人录》。2002年因病去世,享年95岁。

吴景略

(1907.7.25～1987.8.16),古琴演奏家,江苏常熟人。原名韬,号缉曼。早年学习琵琶、三弦、笙、箫等乐器,后随王端朴学古琴。1936年在苏州加入"今虞琴社",1938年移居上海,1939～1956年与张子谦等共同主持上海今虞琴社社务,其并以"箫声琴韵室"名义在上海、常熟教授古琴。同时,他还擅长制琴、修琴及琴的鉴别。1953年,受聘于中央音乐学院,曾任民乐系弹拨教研室主任、北京古琴研究会会长等。其被称为"虞山吴派"、"琴坛一代宗师",他演奏的《潇湘水云》、《梅花三弄》等作品流传海内外,并著有《七弦琴教材》、《虞山琴话》、《古琴改良》等琴学论著。1987年在北京逝世。

黎锦光

(1907.12.30～1993.1.15),作曲家,原名锦颢,出生于湖南湘潭,黎锦晖之弟。幼年受新学课的家塾教育。1920年曾在毛泽东为班主任的长沙第一师范补习班学习。1926年进黄埔军校。1927年赴上海进黎锦晖的"中华歌舞团",1928年参加黎锦晖"中华歌舞团"赴南洋演出,其间作为乐手和剧务管理工作,并随兄学习作曲。1939年进百代唱片公司,在此之后担任音乐编辑和部主任的10年间,创作了百余首歌曲。1950年协助颜鹤鸣创办红唱片厂,两年后公私合并归入中国唱片厂,任音响导演。编辑过大量音乐作品。1970年退休。1993年病逝,享年86岁。黎锦光是"黎派"歌曲最重要的传人,代表作品

有《夜来香》、《拷红》、《采槟榔》、《长亭十送》、《五月的风》等。

卫仲乐

(1908.3.23～1997.4.7),民族音乐家、古琴家,又名崇福、小名秉涛,上海人。自幼喜爱音乐戏曲,自学笛箫。1929年进入"大同乐会",直接受到郑觐文的指导,经数位大师教习,擅长各种乐器,郑觐文特给其取名为仲乐。1933年受聘于上海女子美术专科学校,翌年任教于上海美术专科学校,教授国乐课。1935年郑觐文去世后,接任"大同乐会"主任。曾先后为聂耳的作品《金蛇狂舞》和大同乐会改编的《春江花月夜》等担任琵琶领奏录制唱片。俄国作曲家阿甫夏洛穆夫曾为其创作二胡与乐队作品《杨贵妃之死》,由上海工部局乐队演出。1940年得到沈知白的协助,创办"仲乐音乐馆",又合办"中国管弦乐队",曾在沪江大学任教国乐。1949年新中国成立后,任教于上海音乐学院,曾担任民族音乐系主任。1997年因病逝世,享年89岁。卫仲乐为发扬光大中国传统音乐,培养民族音乐人才做出了重要贡献。

李惟宁

(1910～1984),作曲家、钢琴家、音乐教育家。四川宁远人。1927年进入北京清华学校,课余时间自学钢琴及各种乐器,曾担任学校管弦乐队指挥。因沉溺于音乐,导致被校方勒令退学。之后赴巴黎圣乐学校、维也纳国立音乐院学习钢琴和作曲。1934年6月以优异成绩毕业。1935年回国,在上海国立音乐专科学校担任理论作曲和钢琴教学,1937年任教务主任,并兼任理论作曲组主任。1941年2月,接替刚去世的萧友梅为"私立上海音乐院"[①]为代理校长[②],

① 1938年上海沦为孤岛,迫于环境所致,根据教育部指示允许上海各校继续维持校务,当年2月1日起国立音专暂称"私立上海音乐院"。参见常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》,上海音乐学院,1997年,第57页。

② 1942年2月7日教育部电令:"萧校长逝世,请李惟宁代理校长。"即日李就职视事,10日后举行就职典礼。参见同上,第69页。

1942年6月，汪伪政府接管国立音专，并改名"国立音乐院"，李惟宁任院长。[①] 1945年抗战胜利后离开国立音乐院，1947年移居美国。其代表作品有《偶然》、《忆忘弟》、《深夜》、《渔父词》、《竹里馆》、《雪花的快乐》、《玉门出塞》及《抗战到底》等。其教授过的学生包括陆仲任、邓尔敬、谭小麟及瞿希贤等。

谭小麟

(1911.4.17～1948.8.1)，作曲家，字肇光，祖籍广东，生于上海。自幼学习民族乐器，11岁开始作曲。1929年入上海沪江大学音乐系学习，1932年，谭小麟考入国立音专高中，随朱英学习琵琶。1937年进入本科师从黄自学习作曲。1939年赴美国俄亥俄州的欧柏林音乐院[②]学习，1941年转入耶鲁大学音乐院，为院长欣德米特的得意门生。1946年回国，担任上海国立音专教员及理论作曲系主任。两年后，于1948年8月1日因病逝于上海，英年早逝，享年37岁。

谭小麟先生是中国现代音乐的先驱者。其作品主要为室内乐：早年在国立音专学习期间，曾创作民乐合奏《子夜吟》、《湖上风光》，琵琶改编曲《飞花点翠》、《蜻蜓点水》，皆由百代公司和高亭公司录制成唱片；声乐作品有《春风春雨》、《金陵城》、《清平调》、《江夜》。留学期间所创作的《小提琴和中提琴二重奏》(曾获耶鲁大学奖学金)、《弦乐三重奏》(获杰克逊奖)为其代表作，其他还创作了《中提琴和竖琴浪漫曲》、男声四部无伴奏合唱曲《鼓手霍吉》和艺术歌曲《自君出之矣》等。回国后，创作有《木管三重奏》，无伴奏合唱《正气歌》，合唱、轮唱曲《挂挂红灯哦》等。

丁善德

(1911.11.12～1995.12.8)，作曲家，音乐教育家，江苏昆山人。自幼学习音乐，因擅

① 参见同上，第71页。或参见孙继南《中国近现代(1840～2000)音乐教育史纪年》，山东教育出版社，2004年，第356条，第142页

② 即其老师黄自留学的学校。

长民乐，曾在中学国乐组任组长。1928 年考入国立音乐院，随朱英学习琵琶，不久转钢琴为主科，师从查哈罗夫，同时师从黄自学作曲。1934 年为贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》和《摇篮曲》录制唱片，成为中国音乐史上第一位录制唱片的钢琴家。1935 年毕业后，在天津任教。1937 年回上海，与陈又新等创办“上海音乐馆”(即之后的私立上海音乐专科学校)，曾任校长。其间，应聘在国立音专兼教。同时，师从弗兰克尔学习作曲理论。1945 年，钢琴组曲《春之旅》问世。1947 年，赴法国留学，一年后正式进入巴黎音乐院学习，随从奥班、加隆和梅西安等大师学习作曲理论。1949 年创作了《新中国交响组曲》。1949 年回国后，先后任上海音乐学院教授、作曲系主任、副院长等职。1995 年因病逝世，享年 84 岁。

丁善德的创作涉及交响乐、室内乐、钢琴作品和艺术歌曲领域，代表作有《新中国交响组曲》、《长征交响曲》、《交响序曲》、交响诗《春》、《♭B大调钢琴协奏曲》、《e 小调弦乐四重奏》等，以及钢琴作品《春之旅》组曲、《中国民歌主题变奏曲》。在作曲理论上，其著有《单对位法》、《复对位法大纲》、《赋格写作技术纲要》、《作曲技法探索》及大量论文。作为音乐教育家，他培养了一批优秀音乐人才，诸如朱工一、周广仁、陆洪恩、罗忠镕、陈铭志、胡登跳、刘庄、饶余燕、陈钢、王强、何占豪、赵晓生、刘念劬、王酩等，其桃李满天下。

聂耳

(1912.2.15～1935.7.17)人民音乐家，中华人民共和国国歌作曲者，原名聂守信，云南人。年少时学习笛子、二胡等民族乐器，并练习小提琴。1928 年加入中国共产主义青年团，参与学生运动。1930 年前往上海，考入黎锦晖的“联华影业公司音乐歌舞学校”，后任职于“明月歌剧社”。1932 参加了中国左翼戏剧家联盟音乐小组活动，同年进入联华影业公司工作。1933 年初加入中国共产党，还加入了“苏联之友社”和“中国新兴音乐研究会”。1934 年进入“百代唱片公司”负责录音工作，后任音乐部副主任。其大部分音乐作品都在这一年完成。1935 年创作《义勇军进行曲》(今《国歌》)。同年 4 月抵达东京，拟去欧洲、苏联学习

和考察。不幸于7月17日与友人去藤泽鹄沼海滨游泳时溺水身亡,年仅23岁。

聂耳是"中国救亡音乐一面光辉的旗帜",创作了大量抗日救亡题材的音乐作品,诸如《毕业歌》、《义勇军进行曲》、《大路歌》、《开路先锋》,以及抒情的《梅娘曲》、《塞外村女》、《铁蹄下的歌女》,包括儿童歌曲《卖报歌》等。其他代表作品还有新歌剧《扬子江暴风雨》、民乐合奏《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》、《山国情侣》等。

戴粹伦

(1912.7.6～1981.9.29)小提琴家、音乐教育家,出生于上海、祖籍江苏吴县。成长在音乐世家。1928年春考入国立音乐专科学校预科班,师从富华主修小提琴,学习优异、才能卓越,被誉为国立音专"四大金刚"(丁善德－钢琴、李献敏－钢琴、喻宜萱－声乐、戴粹伦－小提琴)之一。1935年本科高级班毕业,举行个人独奏音乐会。次年赴奥地利进入维也纳音乐学校深造。1937年回国,在南京、汉口、重庆、成都、广州及香港各大城市巡演,曾任职于上海工部局乐队。1940年任重庆青木关国立音乐院弦乐组主任和小提琴教授、兼任实验管弦乐团副团长。1943年,曾担任国立音乐院分院(松林岗音分院)首任院长。1945年任国立上海音乐专科学校校长。1946年国立上海音乐专科学校全体师生回沪,与上海"国立音乐院"合并,其依然担任校政主持工作,并接任改组后的工部局乐队即上海市政府乐队指挥。上海解放前夕奉命赴台湾,曾在台湾省立师范学院音乐系、国民党军中文艺活动工作委员会中任职。退休后定居于美国。

陈又新

(1913.1.31～1968.6.12),小提琴家、音乐教育家,浙江吴兴人,原名陈尚谦。幼年时在吴兴生活学习,少年时因丧父前往缅甸求学,曾随米雷格(Mirego)学习小提琴。1928年回国考入国立音乐院,师从富华学习小提琴,同时也分别随阿萨科夫和苏石林学习钢琴和声乐。1938年本科高级班毕业,同年成为上海工部局乐队的最早一批中国乐手之一。1939

年，与丁善德、劳景贤共同创办上海音乐馆，任馆长。1941 年改为上海私立音乐专科学校，其任教务主任兼乐队乐器组主任和小提琴教师。1946 年该校并入国立音乐专科学校后，其担任小提琴教授和管弦系主任。1949 年赴英国深造，1951 年获皇家音乐院硕士学位回国，任中央音乐学院上海分院小提琴教授及管弦系主任，1968 年遭“四人帮”迫害致死。其为中国培养了大量出色的小提琴人才，诸如郑石生、赵基阳、张曦伦、李克强等，编有《小提琴曲集》和具有中国风格的《实用小提琴音阶练习》等。

陈歌辛

(1914.9.19～1961.1.25)，作曲家，又名陈昌寿及笔名林枚、昌寿等，上海人。自幼喜爱文学和音乐，曾随从弗兰克尔等学习作曲、指挥和钢琴。1935 年，在“上海乐剧训练所”教授音乐；同年，与陈大悲、吴晓邦合作创作中国第一部音乐剧《西施》，并指挥首演。1938 年参与组织“歌咏指挥训练班”。翌年，创作《罂粟花》、《丑表功》、《传递情报者》、《春之消息》等抗日题材的舞剧。1946 年赴香港，在“大中华电影公司”任作曲。1950 年回上海，任上海电影制片厂专职作曲。1961 年在安徽农场逝世，享年仅 47 岁。

陈歌辛一生创作歌曲两百余首，为我国流行音乐的发展起到了重要作用，代表作还有《蔷薇处处开》、《夜上海》、《疯狂世界》、《恭喜、恭喜》、《三轮车上的小姐》、《渔家女》、《可爱的早晨》、《秋的怀念》、《永远的微笑》，以及《度过这冷的冬天》等在流行乐坛上甚为传唱。其中最为著名是《玫瑰、玫瑰我爱你》，此为第一首被译成英文、由美国好莱坞歌星弗兰克·辛纳屈灌制唱片的中国流行歌曲，曾名声远扬大西洋彼岸。

黄贻钧

(1915.5.4～1995.10.11)、指挥家、小号家，祖籍湖南，出生于苏州。从小随父亲学习小提琴和手风琴，早年就显示特殊的音乐天分，先后学习过各种中外乐器，以及学唱昆剧和京剧，18 岁时在苏州善耕中心小学当过音乐教师。1934 年独自来到上海，进入百代唱片公

司国乐队，担任二胡、小提琴、吉他等乐器的演奏，并学习演奏小号和各类打击乐器；同时，开始随著名作曲家黄自学习作曲。1937 年免试进入国立音专，主修小号，副科为大提琴和中提琴，于 1941 年以优异成绩毕业。学习期间，其还兼任其他工作。1938 年 10 月，进入上海工部局乐队担任小号演奏员，成为最早加入该乐队的中国乐手之一。他还是早期从事我国电影、话剧音乐创作的作曲家、指挥家之一，曾先后在上海艺术剧团、国风剧团、联华、新华电影制片厂工作，为许多影片创作、录制音乐，其著名作品《花好月圆》脍炙人口，流行至今。1942 年曾随弗兰克尔学习作曲和指挥。1950 年 10 月以中国音乐家身份首次登上交响乐指挥台，时任上海市人民政府交响乐团[①]第一副主任和第一副指挥，三年后，任团长及首席指挥。1981 年曾受卡拉扬之邀赴德国指挥柏林交响乐团。他学识渊博、多才多艺，为中国第一代交响乐指挥家及交响乐事业的开拓者和奠基人之一。

① 1956 年改名为上海交响乐团。

参考文献(按出版前后顺序排列):

1. 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编:《萧友梅音乐文选》,上海音乐出版社,1990年。

2.《上海音乐学院大事记(1927~1997)》,上海音乐学院编,1997年。

3.《上海音乐志》,《上海文化艺术志》编纂委员会(主任桑桐、主编钱仁康)和《上海音乐志》编辑部(主任王毓麟),2001年。

4. 陈聆群等编:《萧友梅全集·第一、二卷》,上海音乐学院出版社,2004年和2007年。

5. 萧友梅音乐教育促进会编:《吴伯超纪念文集》,中央音乐学院出版社,2004年。

6. 孙继南:《中国近现代音乐教育编年纪事》(增订版),山东教育出版社,2004年。

7. 戴鹏海编订:《丁善德音乐论著集》,上海音乐学院出版社,2006年。

8. 汪毓和:《中国近现代音乐史(1901~1949》,人民音乐出版社,2006年。

9. 刘再生:《中国音乐史简明教程》,上海音乐学院出版社,2006年。

10. 黄旭东、汪朴编著:《萧友梅编年记事稿》,中央音乐学院出版社,2007年。

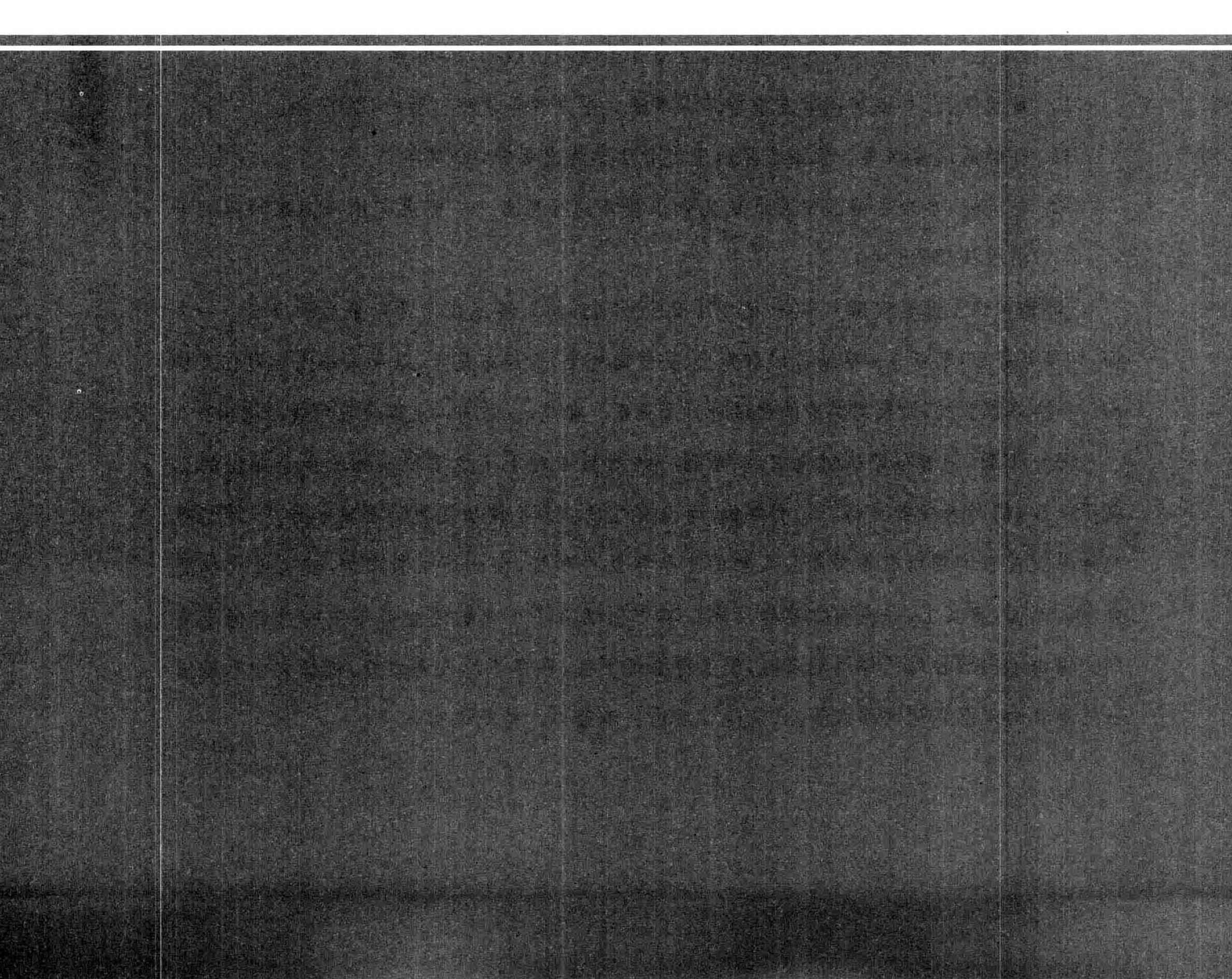
11. 孙继南:《黎锦晖与黎派音乐》,上海音乐学院出版社,2007年。

12. 俞玉姿、李岩主编:《中国近现代音乐教育的开拓者——陈洪文论》,南京师范大学出版社,2008年。

[**附言**]《海上回音叙事·序》初稿作于2007年初,修订稿完成于两年余后的今日。一方面,初稿完成后,笔者先后敬请陈聆群先生、孙继南先生、黄旭东先生,以及张雄先生对拙文提出了不少修稿意见,以及对其中的错误进行了更正。在此,一并向以上各位表示衷心感谢!

另一方面,笔者在编撰过程中,注意到一些材料中对于不少重要人物的生卒年份的记载不一致,同时大多数材料中仅有年份,而没有月日。为了使历史更为准确和详尽,笔者理想地希望能查询到所有本文涉及人物的生卒年及月和日,由此而求教多方,使得此文搁置如今。然而,事实上,并没有如笔者所愿。其中依然有不少人物的生卒年中的月日尚未查到。但由于出版合约已经过期多时,没法再拖延下去,许多不尽人意之处,包括文中可能出现的笔者尚未意识到的谬误等,只能待日后进一步努力。特此说明。

海 上 回 音 叙 事



大型音乐电视纪录片《海上回音》剧本[1]

① 上海东方电视台音乐频道（曾名上海有线电视台音乐频道）制作的大型电视音乐纪录片《海上回音》（第一辑）播出时间为2004年1月至12月，每月一期，共12期。

编导:胡建平

顾问:洛　秦

文字整理和修订:洛　秦

摄像:黄　平

灯光:蒋造定

策划:谢力昕、樊愉、胡建平

监制:金建民、张民权、郑丽娟

目 录

丝竹乡音

访谈人员(按访谈顺序排列):

陈星侯(江南丝竹老艺人)

沈庭康(上海音乐学院出版社副社长)

李民雄(上海音乐学院教授)

周　皓(二胡演奏家)

孙文妍(孙裕德之女,上海音乐学院教授)

张征明(云和国乐会老成员)

戴树红(上海音乐学院副教授)

卫祖光(卫仲乐之子,卫仲乐艺术进修学校校长)

“一曲丝竹心已醉，梦听余音夜不寐。内中奥妙谁得知，仙乐霓裳人间回。”这首诗作于20世纪20年代，描述了丝竹音乐之美和聆听者如痴如醉的神情。近一个世纪后的今天，这样的场景我们依然可见。只是当时的青丝已换作满鬓的霜白，但只要一说起丝竹，他们仿佛又回到童年流水加鸟鸣、豆麦缀蜻蜓的梦中。

陈星侯：从前我们的江南丝竹叫清客串。有婚丧喜事之际，我们一般都会去凑热闹。在送丧或结婚中，乐手在新娘花轿前面吹打奏乐。这种情形现在还有。当时，我们请二胡老师来教学，他不收学费，但请他吃饭。

沈庭康：民间丝竹音乐的学习与在专业音乐学院中学习传统音乐是完全不同的。老先生一般不教基本功、练习曲，而直接教曲子。我知道老一辈乐手们学习曲目，不是靠乐谱，而是跟着演奏。一遍遍跟着师傅和大家演奏，就慢慢学会了。

在民间风俗中的婚丧嫁娶、庙会社庆等热闹场面中，自然少不了丝竹和吹打乐的烘托。乐手们在各自的乐器上扎上“龙凤呈祥”、“狮子绣球”等彩头，在花轿或彩车前面排成两列纵队行进，随着喜庆的队伍边走边奏。他们大都是熟知的乡邻乐手，或外乡请来的临时乐班。这种业余的丝竹组合，民间叫做“清客串”。

李民雄：就丝竹音乐而言，我国有着悠久的历史。两千多年前的汉代就有相和歌，即“丝竹更相和”。相和歌原来都是徒歌，也就是没有伴奏的，后来逐渐有了丝竹乐队伴奏。从文献记载来看，从汉代以后，隋唐明清都有关于丝竹和管弦这样的音乐表演称谓。

周皓：鸦片战争之后，上海成为五口通商的大埠。于是，人口集中，商业繁荣，城市发展迅速。一些爱好音乐的人也来到上海，他们定期集会来演奏丝竹音乐。丝竹音乐就由此而迅速发展起来了。江南丝竹流行范围主要在浙江省西部、江苏省南部，但以上海为中心。

清代道光年间的《嘉兴府志》记载：“采苏杭之丝，载洞庭秀竹，变吴越佳音，集弦索精萃，江南有丝竹者。”1911年(清代宣统三年)，上海已成为江南地区的文化中心。这一年，有爱好丝竹的茶客自愿组织了一个丝竹团体，取名叫做“文明雅集”。1915年和1917年，“钧

天集”和“清平集”相继成立，奠定了丝竹乐队的雏形和每周定期活动的惯例。大约在 1920 年，上海城中的豫园点春堂，两百多位各地的丝竹乐师聚集一堂，切磋琴艺，盛况空前，可谓群贤毕至，少长咸集。

孙文妍：当时的丝竹音乐活动有一个特点，即都是从自己的兴趣爱好出发。同时，还有一种民族感情，就是为了发扬国粹。我印象很深，因为国乐研究会的会址就在我家。当年演出时，我家墙上挂满了“发扬国粹”的字幅。这些人也的确把音乐作为自己生命的组成部分。

周皓：江南丝竹最繁荣的时期是 20 世纪上半叶，上海丝竹团体有几十个。沪西地区有名的是桑榆国乐社的薛孝慈，其演奏扬琴很出名。在沪西的曹家渡一带，他收了不少徒弟。因为薛孝慈扬琴演奏技艺很花哨，人们给予其绰号叫“花手小弟”。当时人们对李廷松的琵琶、孙裕德的箫、俞樾庭的扬琴和李振嘉的二胡赞不绝口，他们四人被称为四大天王。

据《中国民族民间器乐曲集成・上海卷》记载，20 世纪初至 50 年代，上海地区有据可查的丝竹乐社共有 428 个。那时候，这座城市的茶楼酒肆、寻常巷陌，无不弥散着江南浓郁的乡音。宛如一杯陈年的浊酒，安抚着异地客商游子的乡愁。他们在这乐声中共醉，又在这乐声中结为“相逢何必曾相识”的知己。这些闻名遐迩的江南丝竹在 1954 年之前，多被人称为“清音”、“仙乐”和“国乐”。

李民雄：从江浙民间班社的历史情况来看，过去称“丝竹”的比较少。在 1911 年前后，约清末民初之际，人们称丝竹乐为“清音”，或者叫“仙乐”，可能谐音叫“仙鹤”。甚至“丝竹班”都很少有人称呼。这样就有了问题，即什么时候出现“江南丝竹”这个称谓的呢？后来我们从演出说明书上查到，一直要到 1954 年才出现江南丝竹这个名称。这很奇怪，怎么会这样呢？一直找不到这个答案。最近从浙江杭州的艺文志中读到一段记载，说是 1954 年，周大风、杨大钧、程午加等民乐老前辈在上海的一次活动中，他们住在一个饭店，大家在一起议论上海丝竹音乐时，提出就叫“江南丝竹”吧！当时大家觉得很合适，因为它是在长江

以南流行的音乐，音乐又有江南的特点，因此就叫江南丝竹。

江南丝竹自20世纪初，在万商云集的大都市上海得以迅速发展，演变成为类似现代室内乐特有的小合奏形式。一些有志之士通过“校正旧曲、创设新音”，在广泛的交流、加工和整理传统乐曲，以及大胆吸收外来曲目的基础上，形成了一批有地方特色的上海江南丝竹代表曲目。其中以《中华六板》、《行街》、《云庆》、《欢乐歌》等八大曲最为著名。

周皓：1938年前后，就是20世纪的30年代，中百公司当时叫大新公司，对面的新世界共有四层楼，上面有个屋顶花园，每逢夏天举行纳凉晚会。喜爱丝竹的人都可以去。会演奏丝竹的人可以上台。在这样的情形中，考虑到一旦演奏开始，上台的人才发现这是不会的曲目，届时再退下去会很尴尬。于是，大家就想出一个办法，用木头架子上面插片，牌子写好《三六》、《行街》、《欢乐歌》等曲名，等看到轮上自己会的曲目插牌了，再坐上台去。如果遇到不会的曲目，就在旁边听，喝喝茶。当时，八首曲子插片次数最多，最受大家欢迎，于是，“江南丝竹八大曲”这个名字就不胫而走。

江南丝竹的演奏重在一个“和”字。采用每件乐器“单档合奏”的形式，所谓“八仙过海、各显神通”。但它决不是简单的“同音齐奏”，所以《艺诀》中又有“胡琴一条线，笛子打打点。洞箫进又出，琵琶筛筛边。双清当板压，扬琴一蓬烟”的说法；在配器和音色上，则强调“糯胡琴、细琵琶、脆笛子、暗扬琴”。要想把旋律演奏得如同行云流水、连绵不绝，老一辈丝竹高手都通晓“花音八法”的门道。

沈庭康：丝竹演奏的特点和现代音乐不一样，它是即兴性的。老先生演奏每一首曲子，从头到尾每一遍都可能完全不相同。他们的谱子一般只有主要的旋律骨架，演奏中的加花、用字每一遍都不一样，每一个人也都不一样，所以就形成了不同的风格。而现代音乐则不同，每一个音该怎么演奏，其轻重缓急都是固定的，不能随便改变。

李民雄：我认为，江南丝竹音乐的艺术特征，第一是“和”的应用，它非常协调，整个合奏音响非常丰满好听；第二是个性化的乐器声部，声部间相互制约，既非常谐和，又各声部特

点很强。要形成这样既和谐又有个性的合奏，有一个非常重要的手法，即“加花”。如果“加花”了不满足，还想进一步情绪舒展，可以把一拍扩展成两拍。放慢后再加花，把“乐字”拉开距离，将“花字”加进去。

张征明：那时金祖礼先生的笛子演奏得非常好，声音醇厚。他的演奏很花哨，加花的方法相当多。《雨雪》、《玉芙蓉》、《朝元歌》及昆曲《思凡》等都是他的拿手曲目。他借鉴昆曲笛子的吹法，人们称他为“丝竹笛王”。陈永禄先生的风格和他不同，陈先生的胡琴演奏非常细腻，人们称其为“糯米团子”。他的演奏风格与众不同，比如《中花六板》等，尤其是他在演奏《行街》时，第三遍非常快，字眼相当多，弓法很复杂，长弓拉快字是其特色，他被称为“二胡大王”。

20 世纪中叶是上海江南丝竹的黄金时期。当时比较闻名的有“友声旅行团国乐组”、“霄窕乐团”、“云和国乐会”、“紫韵国乐会”、“国乐研究会”等等。丝竹名家秉承民间口传心授的特点，在此传道授艺。不少民族器乐界的高手大都来自这些团体，他们往往一专多能、诸艺兼备。在师承前辈的基础上不断创新，进一步发展了丝竹的演奏技艺以及曲目。

张征明：云和国乐会那时很有影响。1948 年春天，上海大百万金空中专门唱评弹的书场邀请我们去演奏。连续一个月，每天演奏丝竹一个小时，这在江南丝竹历史上是少有的。同时，在电台中还播放我们演奏的作品，很不容易。所以这一个月里，我们每天换新鲜曲目，积累了很多曲目。同时，我们印发了几千份乐谱，只要听众电话点播，我们就寄一份谱给他们。

孙文妍：当时有许多国乐团体，其中有上海国乐研究会，会长是我父亲(孙裕德)。

戴树红：因为孙裕德先生的箫吹得特别好，因此被称为“洞箫大王”。他建立了一套完整的曲目，即后来被大家公认的丝竹文曲。文曲都是用箫演奏的。这些曲子追求古典风格，既典雅，又有深度，不浮躁。孙先生那一代艺人的演奏真是炉火纯青。

1937 年 8 月，被称为“江南箫王”的孙裕德、“民乐界的梅兰芳”的卫仲乐，以及许光毅诸

人,随中国文化剧团访问美国。在洛杉矶、旧金山、芝加哥等30多个城市巡回演出一百余场。这是近代史上中国民族音乐第一次远征。

卫祖光:众所周知,戏剧界梅兰芳、周信芳是一代宗师。卫仲乐被称之为民乐界的梅兰芳,这是众人对其的美誉评价。卫先生这样的人现在没有了,也许几百年都出不了这样的人才。像卫仲乐这样吹、拉、弹全面掌握,精通多件乐器的演奏人才太少了。

孙文妍:我父亲不抽烟、不喝酒,不会打麻将,当时上海流行跳舞,他也不会。他早晨起床吃完早饭后的第一件事情,就是吹箫、弹琵琶。晚上回家吃完晚饭后,也是吹箫、弹琵琶。时常有朋友到家里来聚会。我记得朋友中有吴景略、徐立荪、张子谦这些老先生,还有其他国乐高手常到我家来切磋技艺。可以这样讲,家里的一把扫帚倒在地上,父亲都不会把它捡起来,因为他是乐器不离手的。

江南丝竹的"支声复调"和"加花避让"等独特演艺手法完全不同于西方音乐,现在越来越受到作曲界的重视,但它同时也正面临着前所未有的困境。近年中,三十多位老艺人相继故世,带走了他们数十年磨砺的绝技。另一方面,旧的曲目冗长繁复,不能适应时代的欣赏节奏。也由于缺少新创作的曲目,听众也日益老龄化。江南丝竹像城隍庙令人回味的五香豆,它曾是老上海一道令人难忘的风景。然而,它会循着历史的步点,悄然离我们远去?或者能枯木逢春,融进这个时代的新天地?业内人士深感忧虑。

陈星侯:眼下我92岁了,许多和我同年一起玩弄丝竹的有七八个人,而他们都相继故世了。现在只剩我一个人还在演奏。

孙文妍:演奏和教学是我父亲的爱好和生命。在临终的两三小时前,他还在教周涛弹琵琶。当天晚上10点40分心脏病突发,心力衰竭,过世时手上还戴着琵琶的指甲。所以这些老艺人把音乐作为自己生命的组成部分。除了爱好,他们还有一种民族的责任感,发扬国粹犹如他们的使命。完全不像现在演出都要讲价钱,那时他们自己贴钱去从事民乐演艺活动。

沈庭康:江南丝竹现在除了传统的八大曲,几乎没有新的创作。不能说眼下的专业作曲家不会创作,只是现代人创作的东西和传统作品不完全是一回事。我觉得丝竹也像昆曲一样,它是一种文化遗产。创作新的丝竹意义不大。我们只要把传统的东西完整地、原汁原味地保存下来就可以了。

李民雄:由于经济发展带来的冲击,使一部分的民间音乐向商业化发展。因此,除了上海以外,江南丝竹这种原来是大家消闲、自娱娱人的形式在其他地区已经几乎不复存在了。江南丝竹当前是在向下坡走,呈衰落的趋势,面临着非常大的困境。虽然政府和人们都在提倡继承传统,也举办过国际性的表演和创作比赛,但目前的情形仍是如此,不知道应该怎样才能摆脱眼下的困境。

古琴雅韵

访谈人员(按访谈顺序排列):

戴晓莲(张子谦侄孙女,上海音乐学院副教授)

戴树红(上海音乐学院副教授)

樊　愉(樊伯炎之子,《音乐爱好者》常务副主编)

胡维礼(古琴研习者)

姚公白(姚丙炎之子,上海市旅游学校教师)

龚　一(古琴演奏家)

李凤云(天津古琴学会会长)

朱　晞(常熟虞山琴社社长)

吴文光(吴景略之子,中国音乐学院教授)

吴　钊(中国古琴学会会长,中国艺术研究院音乐研究所研究员)

“抚弦动操间，龙翔去无迹。仿佛有余音，萦回在天际。”这首意趣超然、节奏跌宕的琴曲名为《龙翔操》，传自清代广陵派《蕉庵琴谱》。它表现了中国古代文人遗世独立、凭虚御风的洒脱胸襟。擅长演奏此曲的古琴大师张子谦幼年生活在古城扬州的东关街上，他从私塾老师孙绍陶处学习演奏古琴，23岁时已初露锋芒，经常博得老师的赞许。然而，早年父母双亡的张子谦为谋生计，不得不中断学习，北上天津。20世纪30年代，他辗转来到上海，在浦东公茂盐栈分站任主任达16年之久。

戴晓莲：我以前听他（张子谦）说，他初到上海来的时候，经常去拜访郑觐文先生。那时候郑先生是上海大同乐会的会长，是上海民乐界的老前辈。郑先生的一些学生听了张子谦弹的几首曲子之后，觉得很奇怪，他演奏的节奏怎么会是这样的？我们从张子谦先生演奏的《龙翔操》中可以感觉到，广陵派的节奏是跌宕型的，以速度的变化来代替节奏的变化。当时郑先生就对学生们说：“你们都不懂，他（张子谦）的节奏是一种穷槛。”

戴树红：郑觐文先生所说的“穷槛”这两个字究竟是什么意思？现在没有办法知道。但是联系上下文来看，他是否定学生的评价，说明它不是没有拍子，而是有拍子的，只是你们不懂而已。张子谦先生一听这话当然觉得很满意，感觉我们广陵派古琴在郑觐文这个国乐大师印象里是那么回事。或许有人不懂，会说节奏不准，其实这是肤浅的批评。

樊愉：从古琴音乐演奏风格来讲，张子谦的广陵派风格是在句逗上。西方音乐讲的是乐句，而他的演奏是讲句逗。我们看古琴减字谱，虽然没有节奏节拍，但是它有句的划分。所以古琴演奏上，句的划分是一个单位，最突出的表现是张子谦演奏的《龙翔操》和《平沙落雁》。张老的苍老、冷隽，是一般琴人很难达到的。

胡维礼：张子谦对人相当热情，有人到他家，总是很受欢迎。我常到他家弹琴。

吴钊：用现在的话来说，张子谦先生是个快乐的老头，很风趣，谁去找他，他都很热情，你有什么问题，他都教你。老先生很可爱。

戴晓莲：张子谦先生个子不是很高，又有点驼背，但他的双手非常大，非常有特点，很有力量且灵巧、活络，每个关节很突出。他86岁时弹琴，依然还能运指自如。

樊愉：当时我就觉得他这双手很特别。后来我见到过第二个人，他们弹琴时手的姿势和神态都很相似，就是钢琴家霍洛维茨，我觉得这就是大师的演奏风范。

李凤云：我曾经写过一篇纪念他的文章《张子谦先生的小屋》，因为他生活、弹琴都在那间房间。虽然年纪很大了，但他每天弹琴，非常难得，也很感人。

戴晓莲：有一天他要开气窗透气，他三下五除二就一脚踩在凳子上，另一只脚踩在桌上，就把气窗开好了。这时他已是86岁的人了，动作之快让人难以想象。他越老动作越灵活。我看见之后就说："你这个动作不要动，让我拍一张照片。"但这时他已经从桌子上下来了。一听我要拍照，他第二次再上桌子，拍下的这张照片是摆出来的样子，是专门给我拍照的。

胡维礼：如果张先生觉得你弹得好，他就会说："你弹给我听听，教教我。"张先生虽然资格老，却很谦虚。

姚公白：张老住在徐家汇，我家在福州路。虽然他的年龄比我父亲大许多，但他几乎每个星期都到我家来。有一次他乘26路公交车在西藏中路下车时不小心跌了一跤，把腿摔断了，后来住院、动手术。那时他已是七十几岁了，尽管痊愈后张老较少出门，但他有时忍不住还会来。

龚一：在教学中张先生始终有一个特点。如果学生弹得好，他就对你赞美："你比我弹得好，这首曲子我不如你。"这方面给我很深的印象。他还有一个观念："如果你超不过我，那你没有出息。"

李凤云：他曾对我说："如果管平湖、查阜西先生健在的话，他们的学问都比我大，你应该跟他们去学。"这使我非常感动。

张子谦对这段时期的生活在他的《操缦琐记》里是这样记载的：

"甲戌1934年秋，获交修水查阜西、庐陵彭祉卿两先生，同居浦左，朝夕聚晤，弦轸无虚日。越年复有今虞琴社之议。"

查阜西、张子谦、彭祉卿这三位对后来中国古琴界影响深远的巨人，汇聚在当时春江路上的红砖洋房里，谈笑掌故、切磋琴技，赢得了“浦东三杰”的美誉。

戴树红：他们三个人在一起，把琴艺推向了一个巅峰。每人都有代表性的成名曲，查阜西以《潇湘水云》一曲成名，就以曲名来称呼人名——查潇湘；张子谦以《龙翔操》闻名，就叫张龙翔；彭祉卿就叫彭渔歌。

朱晞：张子谦先生是非常有名的琴家，“浦东三杰”之一。有一次他到南通去，请教梅庵派琴家徐立荪先生。徐先生对他的演奏指出八个字：下指不实、调息不匀。这对他的触动非常大。按理可以置之不理。张先生已经是名家了，何必再去理会这些话。但他不是这样。他回去就写了幅对联：二十载功夫下指居然还不实，十分火候调息如何尚未匀。

龚一：他不是在生气，而是在反思，在检查：我弹了那么多年，怎么说我下指不实呢？那样地研究、体悟怎么会调息不匀呢？他从来没有对徐立荪先生抱怨，相反一直在思考着，我怎么改进，怎么提高。

明代末年，以江苏常熟虞山为中心的“虞山琴派”提倡“博大平和、清微淡远”的文人趣味。被尊为“一代琴宗”的严天池在其著名的《松弦馆琴谱》中大力倡导发挥器乐本身的表现力，而不必借助文词的表述。1936 年 3 月，苏州上海等地的古琴演奏家李子昭、查阜西、张子谦、彭祉卿、沈草农、徐少锋等在苏州怡园创立琴社，第二年迁至上海。因为敬仰虞山派严天池的学说，取今日虞山派之意，所以命名为“今虞琴社”。

樊愉：成立这样一个琴社，我觉得完全是出于这些文化人的爱好。他们不只是为弹琴，有很多人是将弹琴作为一种爱好。他们爱好琴的艺术，爱好这一种文化，所以他们就很投入。比如，琴社成立早期，我祖父樊少云是一个画家、一个喜欢昆曲的人，但他对古琴音乐也非常热情，所以他在琴社成立中起了很大的作用。

龚一：今虞琴社的成员各自居住在不同地方，有了一个组织就能够聚在一起，就有号召力。可惜第二年卢沟桥事变，然后鸟兽散。这之前还集了一本《今虞琴刊》，我们的前辈真

是非常用心，让我们了解二三十年代古琴发展的历史，这是很重要的资料。

樊愉：今虞琴社创办了一本《今虞琴刊》，它对研究近现代琴乐的发展很有意义。《今虞琴刊》介绍了全国各地的琴人和琴社的状况、琴学的研究成果，以及有关打谱和历史的资料，它曾对推广古琴这门艺术起到了积极作用。琴刊编撰时抗战爆发了，一部分稿件被带去他乡，之后主要是张子谦先生在上海完成了这本《今虞琴刊》。

1937 年“八一三”事变，从常熟移居上海租界的古琴家吴景略与张子谦、樊伯炎一起合作，为寄托抗敌御寇的满腔义愤，他们将清代乾隆年间王善以岳飞《满江红》词谱曲的琴歌《精忠词》发掘整理，在国难时期的上海，由擅长昆曲的樊伯炎多次在公开场合演唱，受到了爱国群众的欢迎。

“怒发冲冠凭栏处，潇潇雨歇，抬望眼，仰天长啸……”

樊愉：这首琴歌当时在租界内的影响很大。在抗战时期唱这首爱国歌曲是需要一定勇气的。这首琴歌在琴学上讲，恢复了一种特殊的演出形式，就是琴歌，也叫弦歌。这对以后古琴的演出、琴歌的发展起到了推动作用，也算是近代琴史上的一个里程碑。

1936 年 4 月，常熟人吴景略经李明德的介绍，加入了今虞琴社。他博览群书、兼攻书画，还擅长演奏琵琶等乐器。吴景略常把民间丝竹加花手法引入琴曲演奏，博采众长，形成了自己清丽飘逸、灵巧多变的演奏风格。被琴坛称为“虞山吴派”。一首《梧叶舞秋风》是他首次参加今虞琴社雅集时弹奏的曲目，给当时在场的同仁留下了深刻的印象。

吴文光：我父亲从事古琴演奏和研究很久，虽然他现在已经故世了，但他留下许多乐谱、录音、录像，他自己也整理过不少资料。他在中央音乐学院任教授，从事古琴教学，整理了古琴的教材，但还没有出版就去世了。我继承和完成了他未了的心愿，《虞山吴氏琴谱》收录了一百首左右，代表了我们两代人对古琴的努力、积累。

吴钊：虞山吴派从艺术上来说，完全体现了虞山派《溪山琴况》的审美要求，但是它又超越和发展了，虞山琴派强调的是清微淡远。吴先生既有部分这样的曲子，同时也有奔放、多

变的风格。

朱晞：吴老以前反复对我说，古琴一定要有音乐性，不能忽略它。古琴是弹出来的，不是谈话的谈；也不是摸出来的，要强烈地投入感情，去演绎古琴。

胡维礼：从前静安寺那里有一家第九百货公司，一次我和吴景略先生到里面去兜，正巧听见播放弹琴的声音，演奏的是《梅花三弄》。他说"这首琴曲是我弹的。什么时候出版了？我都不知道。"他说去看看，一起到三楼，上面有一块牌子写着：最新出版《梅花三弄》，还有《二泉映月》等其他曲子。他买了两张，我也买了两张。

戴晓莲：吴先生到了上海以后，经常去看望张子谦先生。他们一起弹琴、聊天、商讨曲子各自的处理方法。有时吴先生迫不及待要表现其独特的音乐处理，嘴上还叼着香烟，就坐到琴桌前开始弹琴。一弹起来就不能罢手，烟灰在嘴上积得很长。这时张子谦先生会很高兴地拿只烟缸，将烟灰抖掉而又不影响吴先生弹琴。一旁听琴的人都会有一种会意的笑容。他们的友情是非常感人的。

朱晞：我曾经见到吴景略先生那么投入地演奏，一边弹一边哼旋律。有时太投入，不慎时假牙还会掉出来。仅从一点就体现了他对古琴的热爱。

胡维礼：有一阵上海流行四喇叭录音机，吴先生喜欢，曾说要用他的琴换四喇叭。幸好没有换成功，否则吴先生大吃亏了。现在四喇叭不值钱了。

古琴演奏家姚丙炎少年时在杭州曾经得到过国学大师马一浮的教诲，对他的为人治学产生了重要影响。他年轻时喜爱文学和体育，1945 年拜浙派古琴名家徐元白为师，从此便一发而不可收，如痴如狂。他热衷于打谱，将所有的业余时间都奉献给了这门古老的艺术。

姚公白：父亲在生活上很随便，年轻时有一次他参加杭州自行车比赛，骑了半路车胎爆了，他把自行车一扔就回家了，很不在乎。少年时候结识了马一浮研习国学，虽然学习很认真，但还是喜欢玩。然而，自从接触了古琴后，什么东西都不玩了。其他的乐器也不练了，一头扎在了古琴里面。

龚一:姚丙炎先生的《琴曲钩沉》最拿手。姚先生曾是一家工厂的财务,下班回来,一杯黄酒之外,就是研究古琴。几十年如一日,这种精神近年来少见,令我感动。

樊愉:在我记忆中,父亲始终称道的是姚丙炎的演奏。他的书卷气、清高、淡泊,在一般琴人中很少见。很多人欣赏姚丙炎,都是欣赏其琴与为人处世风格的合一。他很低调,不显山露水的内在风格就是他的特点。

姚公白:一次亲王溥雪斋到饭店去看我父亲。父亲无意间弹了几句《酒狂》,但没有弹完。溥雪斋觉得这种节奏从没有听见过。第二天吕骥、查阜西等知道后,问是谁弹的。就这样姚丙炎《酒狂》的节奏出名了,马上来人找我父亲去录音。《酒狂》确实是狂了一回。

《酒狂》传为描写魏晋时期"竹林七贤"的阮籍借酒浇愁,与尔同消万古愁的内心苦闷,以及醉酒之后放浪形骸的天真。这首颇具特色的短曲,经姚丙炎打谱后逐渐流传开来,成为最受人们欢迎的古琴演奏曲目。姚丙炎常说,"在这无穷无尽的天地里遨游,我就像一个旅行家喜欢旅游一样快乐。"他和吴振平共同撰写了《琴曲钩沉》,将自己多年的研究记录整理了出来。只可惜天不遂人愿,病魔先后夺取了他们的生命,令人扼腕,只能对天长叹。

当年活跃在上海的老一辈古琴演奏家除了张子谦、吴景略、姚丙炎外,还有郭同甫、沈草农、樊伯炎、刘景韶、卫仲乐、许光毅等人。他们热爱生活,珍惜彼此之间的友谊,淡泊名利,醉心于古琴这最能代表中国文人文化音乐的发展。

浮生美梦等云烟,花落花开亦自然。花可绵延数百岁,笑他耄耋便沾沾。

犹太音乐家在上海

访谈人员（按访谈顺序排列）：

许步曾（上海社会科学院研究员，犹太史学者）

王发良（上海虹口老居民）

汤亚汀（上海音乐学院教授）

胡彭寿（曾为著名小提琴家卫登堡的学生）

舟山路在上海东部虹口区的提篮桥附近，这里修缮一新的欧式建筑并没有带给人们更多的往日讯息。20 世纪 30 年代末，这里被称为“小维也纳”。不长的街道两旁，遍布着各色小商铺，在彤云密布的战争阴影中，像不经意的一抹亮色给在饥饿、贫困中挣扎的异国难民心中增添些许温暖。

许步曾：当时这个地方叫小维也纳，有时也叫小柏林，因为这些移民都是从奥地利、德国来的，他们开了很多小商店。靠街的这边特别多，有个德国犹太画家叫布鲁赫，我们从他所画的内容看到，就和现在这些建筑基本一样。所以，这里是很值得纪念的。

（影片采访实地画面）

记者：你住在这里 70 多年了？

路人：从我的外公外婆算起的话，应该有了。

记者：你住在这里 40 多年了？

路人：我出生在这里。

记者：对面是什么房子？

路人：那是犹太人住过的房子。

记者对同伴：你记得吗？我们在维也纳的时候，看到一位音乐家，拉小提琴的叫格林伯格，他小时候患小儿麻痹症，用拐杖走路。他就是卫登堡在上海的犹太学生。后来他比较早回到维也纳，卫登堡还给他写了介绍信，证明他是自己的学生。美籍华裔画家陈逸飞拍了有关犹太人的电影《上海方舟》，他请了许多曾住过上海的犹太人，其中那个用拐杖而且表演音乐的，那个就是格林伯格。

1938 年至 1941 年间，被纳粹德国驱逐的德奥犹太难民和波兰犹太难民先后流亡到上海租界。1941 年太平洋战争爆发后，日本占领军将他们集中在生活条件极端恶劣的虹口，设立隔离区。今天，霍山公园里这座简朴的纪念碑就是对那段辛酸历史的追忆。

许步曾：二战期间德国和奥地利的犹太人受希特勒的迫害，他们来到上海。为什么到

上海来呢？因为其他地方都不收容犹太人，他们知道上海不需要护照，也不需要经济担保，到了上海也不完全集中在虹口，有的住在当时的公共租界、法租界、越界筑路、愚园路一带，住在虹口的是比较穷的，靠救济过日。1942年2月18日，日本占领军发布一个公告：凡是从1937年以后到上海的犹太人，必须住在虹口这一小块区域，就是提篮桥附近。当时上海所有的德奥犹太人都集中到这里来。他们活动的范围很小，休息的地方就是霍山公园附近。

长阳路62号的摩西会堂，由俄罗斯犹太人建于1927年。庄严肃穆的会堂曾是当年难民们聚会举行宗教仪式的场所，祈祷自由的歌声飞越这悲怆的城市，在纯净的心灵中点起希望之火。

这里的阁楼陈列着普普通通的生活用具，仿佛永远禁锢在记忆昨日一页泛黄的日记中。

（影片采访实地画面）

许步曾：去年犹太人来过这里。

王发良：去年热天来的。

许步曾：带着一个小孩，我也听说了。他很喜欢这个地方，常常来这里。

王发良："八一三"事变之前虹口这个角住着许多俄罗斯的犹太人。1937年日本发动战争，希特勒上台以后，上海大概有25,000犹太难民。大多从德国陆续乘船来这里，其中包括两万波兰难民，他们从立陶宛乘火车经过西伯利亚到上海。我当时在过去的霞飞路的（即现在的淮海中路）迪迪司咖啡馆工作，那是俄罗斯犹太人开的店，我的两位同事是犹太难民，一位叫萨艾，另一位叫斐门。他们住在虹口昆明路的犹太弄堂，在唐山路保定路附近。战后犹太人陆续走了。

1923年成立的俄罗斯犹太人俱乐部是当年上海犹太艺术家经常聚集的场所。他们定期在对面小音乐厅里举行沙龙式的聚会演出，一大批音乐名家的到来使这里成为他们

心中的乐土。1947年他们迁入了今天上海音乐学院里的这栋小洋楼，更是把他们钟爱的音乐艺术推向高潮。

汤亚汀：这个俱乐部最初在北京西路，当时叫爱义文路，是中华医学会原址。后来1941年迁到静安寺，然后又迁到茂名北路兰心大戏院一带。1947年二战以后才迁到这里，当时这里叫毕勋路，他们的活动有沙龙式的聚会，还有一些演出。对面原来是小音乐厅，也是他们的舞厅。现在的贺绿汀音乐厅是在原来的礼堂地址上新盖的，那里就是当年举行小型演出的场所。除了音乐家的音乐、合唱小组之外，还有许多当时在上海的俄罗斯人。上海当时有很大的俄罗斯社区，其中包括不少的俄罗斯犹太人，他们是些业余的音乐爱好者，也经常到俱乐部里来，听音乐会和举办讲座、欣赏会。

20世纪30年代犹太人还不是很多，主要是俄罗斯犹太人。犹太移民的高潮是在希特勒反犹以后，从1938年开始，大批的犹太人来到上海。根据我掌握的资料，1939年初，德奥犹太人常到犹太俱乐部来演出，每个周末的下午在这里举行室内乐表演，有钢琴、弦乐、声乐，这时参与的人比较多。1940年从波兰逃出来的犹太人，以及从立陶宛来的一些犹太艺术家到了上海，他们偏重俄罗斯音乐，更多的是到这里来演出。

居住在上海的犹太音乐家中，论知识的渊博和修养的精湛，首推阿尔弗雷德·卫登堡教授，他曾是柏林皇家歌剧院的小提琴首席，是小提琴大师约阿希姆的得意门生。战乱使这位已近花甲的老人踏上异国的土地。他的中国学生中有谭抒真、陈宗晖、毛楚恩、司徒海城、马思宏、胡彭寿等人。在他曾经居住过的长乐路、长阳路上，我们追寻着老人当年蹒跚的步履。

（影片采访实地画面）

许步曾：小提琴家卫登堡刚到上海时就住在这里，他的夫人比他小十几岁，他的丈母娘比他大十几岁。当时犹太音乐家住在这里的不少，比如著名作曲家弗兰克尔，他是上海音乐学院桑桐先生的老师，就住在前面372号，离这里只有十几个店面。当时卫登堡就住在

这里。

你看一看这是不是50弄?(问同伴)

这里是30号,差不多走到底……(与同伴对话)

许步曾:这里是长阳路,原来叫华德路50弄30号,1943年5月18号以后,根据日本人的命令,所有1937年以后到上海来的犹太人,都要搬到虹口的隔离区,这间房也在隔离区的范围里。后来卫登堡一家就住在这里,这房子很小,比我们刚才看到的长乐路的房子条件要差,据卫登堡最早的学生陈宗晖说,他有时也到这里来,可是卫登堡的妻子有精神病,他的岳母脾气很怪,不喜欢别人到他家来,所以他们每次来找卫登堡,卫登堡都不请他们到家里坐,有时就站在门口。

(与居民对话)

许步曾:我是研究上海犹太人历史的,30号是不是有个拉小提琴的?本来有三个人,他、他太太和他的丈母娘,丈母娘脾气很坏,学生到这里来,不让人家到家坐,只能站在门口和学生讲话。有时老太太觉得讨厌,就用外国话说:"你话太多了,真烦,快走。"学生吓得不敢再来。

居民:听说过,怎么回事不太清楚。过去这里也住过一位念佛的老太。

许步曾:这个人大概1950年搬到东长治路,这里的房子房东要派用场。

居民:我们是1947年搬来的。

许步曾:那时他们应该还住在这里。

居民:我们搬来时外国人已搬走一部分,这里是一半中国人,一半是外国人。

许步曾:卫登堡一般到学生家去,他学生住在租界的不同地方,他坐着三轮车,今天教毛楚恩,明天教陈宗晖,还教谭抒真等人,三轮车比步行省力,可是东奔西跑还是很累。所以有些学生对他说:"老师,我家里很宽敞,你可以在我家教其他学生。"例如,毛楚恩家里比较大,就在那里设了一个教学点,上海话叫开码头,学生和他的关系非常好。我们上次到北京去,遇见司徒志文,他们一家,从二哥司徒海城、司徒兴城、司徒华城、还有小妹司徒志文,

他们兄妹四人都跟卫登堡学琴，当时司徒志文没有学大提琴，是拉小提琴，每次老师来教课，他们兄妹都很高兴，因为父亲鼓励他们学琴，老师来上课，小菜就准备得特别好，他们兄妹都有吃了。

东长治路961弄又名东西华德路，因为当年居住过许多犹太难民，也被称为犹太弄堂。新中国成立后，外国音乐家陆续离开上海，卫登堡不为所动，仍然留在上海教学。他说："中国学生待我太好了。"1952年7月16日，老人在此永远放下了他钟爱的琴弓，在他的第二故乡上海走完了生命中最后这段艰辛的历程。

胡彭寿：卫登堡大概73岁去世的，葬在犹太公墓。我还去看过他的公墓，他为我弹过一次钢琴。当时上海音乐会很少，在衡山路国际礼拜堂，每个星期有一次音乐会，我在那里表演过多次独奏。卫登堡支持我，他说你去拉，我来帮你弹伴奏。

许步曾：我一直有个疑问，韦庭伯教了许多学生，后来又在上海音乐学院教书，他应该有不少收入，可是学生到他家去看，家里没有什么家具，除了一张帆布床以外，只有一个箱子，很清寒的样子。我觉得很奇怪，为什么卫登堡会这么穷呢？后来卫登堡的学生、中医妇科大夫胡彭寿对我说，1952年5月，有一次他请卫登堡为他伴奏，他演奏贝多芬的小提琴作品《浪漫曲》，演出后他请卫登堡吃了饭，然后雇三轮车把卫登堡送回这里。那是个很热的天气，到了弄堂，很多犹太邻居看见卫登堡回来都非常高兴，大家围住他说："教授你好。"卫登堡也很开心和大家打招呼，这些犹太人都是比较穷苦的，我就忽然想到，卫登堡有那么多的钱，而自己生活那么简单，可能他把钱救济犹太同胞了。

1945年11月25日，即日本投降后三个月的兰心大戏院，上演了轰动一时的歌舞剧《孟姜女》，上海各界名流和外侨都争相观看、好评如潮。它是由当年居住在上海热爱中国京剧的犹太作曲家阿甫夏洛穆夫所创作的。

许步曾：阿甫夏洛穆夫到了上海以后，他结识了任光，就是创作《渔光曲》主题歌的作者，通过任光又认识了聂耳、冼星海、贺绿汀，所以他结识了中国的音乐圈子。他最有名的

中国题材作品是歌舞剧《孟姜女》，写孟姜女万里寻夫的故事，这个戏又叫《万里长城》。这个戏在日本占领上海的时候，就写完开始排练了，到1945年上半年时准备演出。后来觉得日本快投降了，就把日期往后拖，所以到胜利后的11月份才在兰心大戏院上演。一共演了8天10场，当时很轰动。很多著名人物，如宋庆龄、夏衍、于伶，还有梅兰芳都看了他的戏，觉得好。

汤亚汀：1938年开始的犹太难民潮，到上海有18,000人之多，其中音乐家大概有300多人，比例很高。许多犹太音乐家在上海工部局乐队担任演奏员，同时在我们学校（上海音乐学院）担任教学。可以举些例子，从各个专业来说，作曲专业有弗兰克尔，他是当时非常先锋的作曲家、勋伯格的学生，所以他把十二音作曲技巧带到上海，教出很多学生，如桑桐这一辈作曲家。钢琴方面，在二三十年代已有不少白俄犹太音乐家到我们学校来教课，后来一些犹太钢琴家也来了，最有名的是马哥林斯基，他可能是俄罗斯犹太人，也可能是波兰犹太人，当时他被称为钢琴诗人，有比较高的声望。同时，马哥林斯基也是上海工部局乐队的指挥，他在学校既教指挥，也教钢琴。弦乐方面有卫登堡，还有一个比较有名的叫阿德勒，他是维也纳的小提琴家，得过声誉很高的伊巴赫奖。他也教了很多学生，他和卫登堡是齐名的。

美妙的咏叹

访谈人员（按访谈顺序排列）：

马革顺（上海音乐学院教授，合唱指挥家）

谭冰若（上海音乐学院教授，音乐学家、声乐教育家）

周小燕（上海音乐学院教授，声乐教育家）

温可铮（上海音乐学院教授，男低音歌唱家）

饶余鉴（曾为上海歌剧院男高音歌唱家）

鞠秀芳（上海音乐学院教授，女高音歌唱家）

20世纪初，乐坛鼎足而三的男高音歌唱家是意大利人卡鲁索、吉里和斯基帕，他们美妙的演唱举世无双，缔造了20世纪上半叶的辉煌，成为后续者膜拜和激励自我的偶像。

19世纪末，这种产生于17世纪的意大利的正统西洋美声演唱技法，已随外国传教士和他们开办的教会学校传入中国。学生们和着管风琴唱赞美诗，大概就是中国现代声乐艺术最早的雏形了。

马革顺：我生长在一个基督教家庭，父亲是牧师，教会的环境让我从小接触宗教音乐。那时我父亲还开了一个孤儿院，女孩子们整天在孤儿院里，精神非常压抑，她们唱赞美诗抒发感情。她们的感情很丰富，但唱的方法很简单，因为她们是业余的。

谭冰若：我小的时候，因为家庭信仰基督教，我经常在教会里弹钢琴。当时许多学生在声乐方面的影响主要来自教会，还有的是受美国电影影响。如法国歌唱家里尼彭斯，他主演了许多电影；还有吉里也拍过一些电影。另外还有一对银幕情人，他们是半流行半古典，唱了很多歌曲，影响很大。由他们主演的《午夜时光》里面全是歌曲，各种各样的歌曲片段，唱得很动人。

周小燕：那时有声电影音乐唱片比较多，流行什么歌我就唱什么歌。武汉有个音乐琴行，那里有卖各种电影歌曲的单曲唱片，我就买回家自弹自唱，别人说这个小姑娘会唱歌，到上海去呀。我就稀里糊涂到上海来，以为自己那时候会唱歌了。还觉得我不是已经在唱歌了吗，还要学什么呢？后来在上海听了斯义桂、郎毓秀的演唱，才知道唱歌原来是这样的，心里突然觉得自己要学习了。学了也不太懂，什么呼吸僵了，声部又错了。以前我在武汉时，花腔什么都唱，老师说我是女中音，唱到后来不会唱了，在我身上不是个成功的例子。但这不等于说这个老师不好，是我的理解没有与老师对上号。

温可铮：以前的唱片都是如此，如胜利公司专门请郝寿臣、杨小楼老板唱《连环套》，或者梅兰芳唱《天女散花》。那时不管是中国的，还是外国的我都听。自己经常到小摊上买些旧唱片，我开始听提塔若夫、卡鲁索、斯基帕等意大利歌唱家的演唱。小时候也不知道他们唱什么，我就觉得他们的声音好听。

中国的美声唱法真正的萌芽应该在20世纪上半叶。不少外国流亡艺术家来到中国，客居在上海等大中城市，他们的演唱教学和所举办的音乐会催生了中国声乐艺术的发展。在这群启蒙者中，人们不会忘记俄罗斯歌唱家苏石林的名字。

周小燕：那时有一批白俄逃难到上海，还有一些犹太音乐家，他们为中国声乐发展打下了基础，把西方音乐带进来。声乐方面有苏石林等四五位歌唱家，以及纳维塔等人在上海教学。当时我到上海，一听给镇住了，傻了，那里的歌唱家唱得这么好。郎毓秀已经在唱《托斯卡》咏叹调，所以上海可以说是美声唱法的源头。虽然北京有师范大学教声乐，还有学堂乐歌，但是真正教美声还是从上海开始的。

温可铮：上海声乐界一直是中国美声的摇篮，就因为有苏石林先生。那时我跟苏石林先生上课，他非常喜欢我。我20岁就开始工作了，当时我在金陵女子大学(即金陵文理学院)工作。1950年解放初，我经常星期六坐夜车，星期天到上海，上完课就回去。

饶余鉴：苏石林在中国时间很长，一直到1956年才回苏联。这段时间他在中国培养了元老一级的歌唱家，诸如黄友葵、沈湘、李志曙、温可铮、高芝兰、董爱琳等。解放初期比较好的歌唱家大多都得到了苏石林教授的训练、培养，所以我们在提到上海的声乐发展历史时，他起到的奠基和铺路的作用很重要。我们应该记住苏石林。

鞠秀芳：我觉得他非常和蔼，从来没有听到他在上课时大声说话，总是像哄小孩一样待我。我当时是小女孩，唱的时候带有本嗓。他要求我不要用原始的声音，叫我用混合共鸣。比如我这样唱，他说不要这样，他要求我那样唱。

为了全面获得这种美妙的演唱技法的真谛，中国第一代声乐艺术家们在战火中背井离乡，漂泊海外，奔赴美声唱法的源头——欧洲。他们是虔诚的朝圣者，是不畏艰险的普罗米修斯。

周小燕：我从武汉到上海，那时是稀里糊涂的。不久回武汉后，我就去了法国。我是唱抗战歌曲出去的，到法国后感到差别很大，抗战歌曲和法国艺术歌曲是不同的，开始时不适

应。后来跟老师学意大利歌剧咏叹调，同时老师也教德国的艺术歌曲，学了许多舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫的作品。后来我想，毕竟是在法国学习，学了德国的、意大利的，反而法国的却没有学。所以我又跟一位法国老师专门唱法国艺术歌曲的，老师叫马当贝露嘉，在她班上学习，集中学德彪西、福莱、普朗克等法国作品。

马革顺：那时候知识分子想到大学教书，没有留洋的资格是进不去的，留学也有点镀金的意思。当然主要是学一点东西，所以我也没有想过要留在国外，总是想学了东西回来，尤其后来将要解放了，我的家人都在上海，于是就回来了。

谭冰若：周小燕先生当年在上海音乐学院开音乐会，我们听了很惊讶。整场音乐会都是艺术歌曲，我一直到今天还有很深的印象。高芝兰老师当时影响也很大，她在解放以前曾经开过很多独唱音乐会，在上海她是最早演歌剧的演员之一。

1948 年 5 月，学成归国的周小燕在上海兰心大戏院举行了一场个人独唱会。她娴熟的花腔技巧、银铃般的嗓音演绎了一首又一首经典的艺术歌曲，博得了声乐界和普通市民的赞誉。她唱破阴暗的天，从黑夜唱到黎明，歌声迎来了新中国的诞生。解放后，她受聘担任上海音乐学院声乐系老师，和同事们积极探索声乐民族化道路。

周小燕：解放后我一下子陶醉在解放区的文艺氛围里。不久，有土洋之争，有土嗓子和洋嗓子之别。结果我变成了洋嗓子代表了。我想我是中国人，怎么会变成了洋嗓子代表了呢？人们认为，土嗓子是解放区来的，我从法国回来，洋嗓子代表就是我，我心里很不愉快。但是，我自己的唱法和他们是不一样，比如同样唱《白毛女》北风吹，我觉得自己的调子是有点不对，那就改造吧。

鞠秀芳：周小燕先生一直是我崇拜的，她是花腔女高音，所以我跟周先生学是对上号了。周先生觉得我这个学生很好教，但有时老师说多了我又不懂。有时上课讲理论，她问我你懂不懂？我总是摇头。周先生说："我给你讲半天你怎么不懂呢？"我还是摇头，不懂。周先生一生气琴键一敲，我只能马上跟上去唱。可能那时候我的理解力也比较差。

周小燕:那时学校突然把鞠秀芳放到我的班上,我说我怎么教她?我不会教。贺绿汀说就按你的方法教。可是鞠秀芳不喜欢意大利的唱法,她就喜欢苏州的评弹。后来,学校来了一个艺人丁喜才,就创造了一种联合教学的方式,即丁喜才教她风格,我教她发声。我也在向他学,丁喜才也在向我学。我们创造了一种教学方式。

饶余鉴:当时上海音乐学院有周小燕、高芝兰、李志曙、葛朝祉、谢绍曾、温可铮,这些老师都勤勤恳恳地耕耘。那时的上海声乐研究所是文化部支持成立的,林俊卿大夫是很好的男中音,他有3个八度的嗓音条件,曾随意大利教师帕蒂学习。虽然他没有经过咽音训练,但他是一个医生,看了许多国外的资料,研究咽音学说,撰写了一本有关书籍,形成他的咽音教学体系。

画面:温可铮演唱《跳蚤之歌》

十年浩劫,声乐和其他艺术被当作"封资修"毒草遭到批判,不少优秀的声乐艺术家被关进"牛棚",受尽折磨。正是对艺术的热爱和坚强信念使他们顽强地走过了炼狱般的漫漫长夜。

温可铮:"文革"中我被打得遍体鳞伤,血流不止。他们让谭抒真院长扶我,他那么瘦、那么老,让他扶着我去自来水冲洗,他怎么扶得动?因为我痴迷音乐,是声乐把我救了。当时我考虑是死是活,我太太对我说你教够了没有?你研究的东西是不是都教给了学生?你唱够了没有,是不是已经唱过瘾了?我说都没有做到。我一生也就该做这些事,我都没做到。她说那你就别死。当时,正值是我们学校死了10个教授之际。

改革开放、拨乱反正,声乐艺术重返人间。艺术的春天重新点燃了艺术家们心中的希望。他们以更大的热情投身于自己钟爱的声乐事业和培养学生。1984年,在维也纳国际声乐比赛中传来捷报。张建一、高曼华、胡晓平、詹曼华四位来自上海的参赛选手进入决赛。最终,周小燕的学生张建一、高曼华夺得冠军,震惊了国际乐坛。

周小燕："文革"以后，我们从1978年开始恢复教学，张建一他们出去比赛是1984年。恢复教学的四五年后出去比赛就得奖了。当时，外国人很惊奇，觉得我们应该是京剧样板戏的唱法。他们说，你们来报名的时候，我们都觉得奇怪，你们怎么会歌剧的西洋唱法呢？然而，比赛时他们的耳朵都竖起来了，都觉得声音怎么那么好听？张建一、高曼华、詹曼华、胡晓平是我带到维也纳去的，沈湘老师带迪里拜尔、梁宁、傅海静到芬兰。我们在维也纳拿到了两个第一名，他们在芬兰拿了第一、第二。同时，在洛杉矶奥运会上，中国也得了金牌，一下子把外国人镇住了。

谭冰若：20世纪80年代我在西藏路基督教青年会举行了7次歌剧讲座。和现在的青年会礼堂不一样，通常是400多座位，但可以加到五六百多。场场都满座，说明群众还是能接受的。

周小燕：我们中国人确实很聪明。但今天依然要认识到，仅凭这点聪明去与国际接轨还不够，要下苦功夫。聪明和有好的嗓子是得天独厚，有悟性、有优越性，但是，如果不下功夫，那是不行的。要脱了鞋子去赶，拼了命去追，否则不行。所以，我和廖昌永讲，得奖不是终点而是起点。可贵的是，他不断有自己的追求。必须这样，否则不行。我现在年纪大了，跑不动了。但活一天也得跑一天，慢慢地走也得走，如果你坐在那里养，越养越衰，衰了就淘汰。

画面：马革顺指挥合唱《雪花》

百年乐队

访谈人员（按访谈顺序排列）：

钱仁康（上海音乐学院教授，音乐学家）

许步曾（上海社会科学院研究员，犹太史学者）

温　谭（原上海交响乐团小提琴演奏员）

陈传熙（原上海交响乐团指挥）

陈燮阳（原上海交响乐团音乐总监、首席指挥）

陈光宪（上海交响乐团团长）

光绪五年，即1879年1月8日，英文版的《字林西报》上刊登了这样一则广告：新成立的上海公共乐队将在兰心大戏院演出。当时的乐队指挥是法国的雷蒙萨，20多位乐手全部来自菲律宾。这则125年前的广告是关于上海公共乐队最早的报道。由此拉开了上海近现代音乐世纪的序幕。

钱仁康：今年(2004年)是上海交响乐团建团125周年，上海交响乐团最早的前身是上海公共乐队，成立于1879年。

许步曾：1879年之前的上海西洋音乐是什么情况？事实上当时的音乐状况相当不错。在公共乐队成立的4年前，就有小提琴家的音乐会演出，例如还有俄罗斯歌唱家尼尔诺娃，她是个宫廷乐师，是格林卡的学生，又是穆索尔斯基的亲密合作者。她们到上海举办了几场音乐会，从音乐评论来看，当时她们的演出是相当有水平的。

温谭：其实公共乐队在1879年之前已经有活动了。从档案里可以看到，1876年的年报是这样写的，工部局的娱乐基金会批准拨款120块大洋，填补其管辖的铜管乐队[①]截至1876年12月底的两年亏空。往前推算，也就是说，在1874年就有一个小规模的乐队，它亏空了120块大洋。

1918年年底，第一次世界大战的硝烟刚散，不惑之年的意大利钢琴家帕器应上海音乐经纪人斯特罗克的邀请来到上海，这已经是他第二次踏上异国的这片土地。这位国际钢琴比赛李斯特奖的获得者14年前曾在这里奏响过他那激情洋溢的贝多芬奏鸣曲。

许步曾：第一次大概在1904年，至今年正好一百年。[②] 帕器到上海来演出，当时在德侨俱乐部演奏钢琴，隔了若干年又请他再来。是谁请他的呢？当时上海有一个音乐会经纪人，叫亚历山大·斯德罗克，此人交友甚广，神通广大，他能将世界顶级的演奏员都请到上海来，有时也请到北平、天津去。比如小提琴家克莱斯勒、海菲兹、席盖蒂等都能请到。钢

① 上海公共乐队建于1879年，由上海工部局娱乐基金会接管原上海管乐器爱好者协会的铜管乐队而建立的。1907年扩大为管弦乐队，首任指挥是德国指挥家布克。1919年由意大利旅居上海的钢琴家和指挥家帕器接任指挥。1922年，乐队改称为“上海工部局管弦乐队与管乐队”，一般称之为“上海工部局乐队”。

② 节目制作时是2004年。

琴家有较早的戈多夫斯基，后来的鲁宾斯坦等，还有大提琴家。帕器名气不如他们，但斯德罗克非常识货。尽管名气不够，但他觉得帕器钢琴弹得好。所以帕器第二次是斯德罗克请来的。结果还未演出，就在上海生了场大病。这本是很倒霉的，但是这场病对他自己，对上海的交响乐来说是大大的福音。

1919年9月，曾被歌剧大师普契尼认为“很有前途”的钢琴家帕器接管了上海公共乐队，由此终止了他的浪迹天涯的世界巡演生活。在他1942年的自传里，他是这样写的：“那时上海市面一片繁荣，人们安居乐业，真是大好时光。我也厌倦了巡演钢琴16年的日子，更向往指挥乐队的伟大前程，便欣然接受了上海工部局的聘约。”

温谭：帕器正式签约为上海公共乐队指挥是1919年9月1日。试用半年后，他就正式做了指挥。

许步曾：帕器是个秃头，头顶没有头发，四面有一圈，英文中叫地中海秃头。因为我坐在楼上看演出，他在下面指挥，灯光照在他的头顶反光，让我看不清楚。

温谭（现场讲解）：1921年工部局批准指挥帕器到欧洲去招高水平的演奏员，另外要买好的乐器，买大量的乐谱。现在我们这里展示的是最老的乐器，当年1921年帕器从欧洲买来的。这是利亚德厂出品的竖琴，木材是非常好的鸟眼枫木，这上面有眼睛的图案，这架琴的音色本来非常好。还有定音鼓也是那时买来的。这是老式的定音鼓，旋转校音。现在的定音鼓通过踏板校音。这部打字机是帕器当年用的，帕器每年用这老式打字机打一份份的工作报告。这是1921年帕器从欧洲买回来的乐谱，用了许多年，非常非常旧了。我们现在买了新的，这些老的作为资料在这里展览，很有历史意义。

陈传熙：富华是乐队首席，他当年以100分的成绩毕业于米兰音乐学院。18岁就从米兰来到上海，帕器像带自己儿子一样，把他带到上海来工作。当时富华的工资是500两银元，指挥帕器工资是800两，其他声部的演奏员都是200多两。

1922年，乐队更名为上海工部局乐队。在帕器的指挥和管理下，乐队进入了前所未有

的鼎盛时期。每年夏季，他们定期在兆丰公园、法国公园、外滩公园举行露天音乐会，引来闲暇的市民驻足观看。1931年，茂名南路上新建成的兰心大戏院每周日晚举行的星期交响音乐会使这里成为爱乐者的心中圣地。

许步曾：露天音乐会场所很多，演出时前排有许多帆布椅子，后面有时是立位。据毛楚恩老师讲，在中山公园是另外一种情况：前面也是帆布椅子，一元一张票，后面是木凳，卖六角一张票。

钱仁康：工部局乐队演奏的曲目，主要是西方古典派浪漫派的作品，但帕器指挥乐队也演奏一些中国作品，如黄自先生的交响序曲《怀旧》、《都市风光幻想曲》都曾演奏过。

许步曾：他们演奏古典音乐中热门的曲目，诸如贝多芬第五、第六交响曲，舒伯特的《未完成交响曲》，还有门德尔松、肖邦的作品。1942年我在读高中，当时家住长乐路，距离兰心大戏院只有三条马路。工部局乐队当时很有名气，所以我常常到兰心大戏院去听他们的音乐会。每周的星期音乐会，我每次都去，基本不缺席。音乐会下午五点半开始，七点一刻左右结束，两个小时左右。当时票价并不贵。我是中学生，虽然家里给的零用钱有限，但我每月至少可以听四场音乐会，当然是买便宜的票。

钱仁康：上海工部局乐队在兰心大戏院演出的时候，楼上有些座位是专门留给国立音专学生的，不用买票，是免费的。

陈传熙：当时帕器同意每周六早上彩排时，国立音专的学生可以免费去看他们彩排。我就是每周六去听彩排的学生之一。记得当时经常去的同学有邓尔敬、葛朝祉、范继森等。

钱仁康：帕器也很重视中国音乐，有许多中国演奏家与工部局乐队合作演出，独奏或协奏。1929年，马思聪就曾与工部局乐队合作演出过。与工部局乐队合作过的中国演奏家有王人艺、廖玉矶、夏国琼、沈雅琴、吴乐懿，以及歌唱家斯义桂、黄友葵、赵梅伯、胡然等等。卫仲乐先生演奏琵琶也曾经与工部局乐队有过合作。

温谭：1922年的几场音乐会非常轰动，日本音乐学家田边尚雄到上海听了之后说："这个乐队远东第一。"之后，这句话流传到现在。

帕器在任的23年被称为辉煌的“帕器时代”。他的名字成为一种精神象征。1935年，他被中国教育部授予“大司乐”头衔，以表彰他对中国音乐的杰出贡献。然而，1942年侵华日军的战火，使帕器不得不放下手中的指挥棒，告别他心爱的乐队。1946年8月3日，这位68岁的音乐老人因病离开人世，葬于西郊的虹桥公墓。

钱仁康：20世纪20到40年代初，由帕器担任指挥的那些年是工部局乐队的全盛时期。最初乐队全由外国人组成，后来陆续招聘中国演奏员，如谭抒真、陈又新、徐威麟、黄贻钧是最早一批中国演奏员。到1948年中国演奏员已经占到三分之二。

许步曾：我那时已不大有机会听到帕器指挥，富华指挥得比较多。他们两人都是有名的指挥，相比之下帕器指挥的功夫好。后来我听黄贻钧等老前辈们说，帕器指挥水平很高。他们之所以不太有名，因为他们在中国，不在欧洲活动。也因此欧洲人编的音乐家词典里，没有他们二人的名字。我曾听谭抒真先生说，他们二人的水平，肯定不比欧洲的差。

新中国成立后，百废待兴。乐队改名为上海市人民政府交响乐团。1950年10月8日，作为最早一批加入工部局乐队的中国演奏员黄贻钧首次登台指挥交响乐团。在他的带领下，乐团重现生机，续写了新时代的辉煌乐章。此后在乐团担任指挥的还有陈传熙、陆洪恩、曹鹏、陈燮阳。他们致力于交响乐的普及工作，使交响乐成为上海爱乐者心目中皇冠上的明珠。

陈传熙：解放前的电影都需要配音乐，都来找他作曲。当时没有固定的电影乐团，都是临时找人为剧本配音乐。黄贻钧经常为电影配乐。记得当时只有13个人就叫大乐队了。

温谭：黄贻钧作为指挥，有很多有利的条件。第一，他会很多乐器，如钢琴、小提琴、中提琴，小号及圆号；第二，当时电影配乐需要他。过去在工部局乐队的中国演奏员都兼职，当年黄贻钧在百代公司就有个小乐队，他在其中拉二胡。那时他作曲的管弦乐《花好月圆》到现在还经常被演奏。

陈传熙：黄贻钧先生向领导要求每个星期准备一套新的节目。可是他来不及准备，同

时从发展的情况来看，也需要更多的指挥。于是，他就提出要培养更多的指挥。到哪里去找呢？就从演奏员中提拔。当时文化局就同意了，交响乐团就号召大家自愿报名，参加考试。结果我考了第一。

陈燮阳：黄贻钧先生是当时乐团的团长、指挥，是我非常崇敬的师长。那时，听了许多他们的音乐会以后，我非常崇敬这个乐团。在上海音乐学院学习指挥期间，只要有时间，我经常去听他们排练，也经常到音乐厅看他们演出。买不起票就去看他们走台、彩排，甚至跑到后台，或者就在舞台的旁边听音乐会。

1984 年 12 月，学成归国的指挥家陈燮阳接过了乐团的指挥棒。当时的上海交响乐团已拥有一批忠实的听众。演出几乎场场爆满，一票难求。1993 年，乐团锐意改革，率先实行了全员聘用制，面貌焕然一新。跨入新世纪后，乐团和世界各地著名音乐家合作，在上演传统经典曲目的同时，更注重中国作品的推广。2000 年，乐团录制了谭盾创作的《卧虎藏龙》电影原声音乐，一举夺得当年奥斯卡最佳电影音乐奖。2002 年，录制了朱践耳交响曲全集以及专场音乐会。

陈燮阳：1984 年底我从美国回来以后，文化局把我调到上海交响乐团，担任常任指挥。1985 年担任团长。1987 年体制改革后，转任音乐总监、首席指挥。从那时到现在已有 20 多年了。我的事业在这个乐团，它给了我很多机会发展、开拓。所以我多次讲过，上海交响乐团是我生命的一部分，我非常热爱这个团。因为这个团除了它悠久的历史，它的传统一直延伸到现在，保持着优良的传统。

陈光宪：最重要的是一种团队精神和敬业向上的荣誉感，这是 125 年积累下来的最宝贵的财富。通过它可以把我们中国交响乐团的精神体现出来，展示给全世界，也给中国的文化宝库增添一份丰盛的礼物。我觉得，这 125 年来是非常辉煌的。另一方面，对于上海交响乐团来讲，虽然它有那么长的历史、那么好的积淀，但是，最重要的是我们今后应该怎样更好地发展，我们一直在探索这个问题。

陈燮阳:这个团的优势在哪里?我觉得它有很强的凝聚力,它通过几次改革之后,集中了上海最优秀的演奏人才。音乐学院的许多高材生来考我们乐团,我们吸收了这些优秀人才,而且这个团越来越年轻化,给这个团带来蓬勃的朝气。

陈光宪:它的成功之处在于,其一是坚持质量,其二是坚持演奏一些中国的作品,这样让国外的观众觉得我们上海交响乐团演奏中国作品是权威的解释。例如,我们和谭盾合作的《卧虎藏龙》和《地图》都在奥斯卡得了奖。我们还演绎了朱践耳所有的作品,以及陈其钢等中国作曲家的作品。

陈燮阳:我们上海交响乐团在推广中国作曲家作品方面,可以说是走在前列的。我们不仅演奏朱践耳、瞿维的作品,还有全国各地的优秀作曲家的作品。我们都把它们推广到国外去演奏,通过我们的演奏,使国外的听众和音乐界了解中国作曲家创作的水平,以及中国交响乐团的演奏水平。所以我们在美国、德国、法国的演出,外国人都很惊讶,中国有这么好的交响乐团、那么好的作曲家作品。让他们通过聆听这些作品,通过我们的演奏了解中国,由此而打开了一个很好的窗口。

花样的年华（上）

访谈人员（按访谈顺序排列）：

陈聆群（上海音乐学院教授，音乐史学家）

陈　钢（上海音乐学院教授，作曲家）

赵士荟（上海老歌研究者）

郑德仁（原百乐门舞厅乐手）

王奕贤（上海东方广播电台音乐频率《怀旧金曲》顾问）

金　妮（原百乐门舞厅歌手）

韦　骏（老上海电台伴奏乐手）

吴莺音（老上海歌星）

(唱)花样的年华,月样的精神,冰雪样的聪明,美丽的生活,多情的眷属,圆满的家庭。

陈聆群:现在被称"老上海"的人,指的是在20世纪三四十年代居住在上海的人。这些"老上海"最念念不忘的,或者让他们魂牵梦绕的就是那些老歌,即产生在那个年代的、上海文化娱乐生活当中产生的那些歌曲。这些歌舞、戏剧、电影当中的歌曲,通过一些媒体,再加上唱片、播音,还有舞厅场所的演唱,使得这些歌曲得到了广泛传播和流行。

陈　钢:去年一整年,我基本上把所有的事情都停下来了,就做一件事情。什么事情呢?就是为了弘扬我们的海派文化中间的很重要的一个分支,即三四十年代的流行歌曲。为它正名,把海派文化的精神提炼出来,宣扬出来。所以2002年我集中精力出版了两本书:一本是《上海老歌名典》,一本是《玫瑰玫瑰我爱你》。

1928年5月的清晨,郊外龙华的桃花已经开了,市区弄堂里一片寂静。报晓的依然是粪车的铃声和吆喝。这一天,37岁的湖南湘潭人黎锦晖收拾起行囊,和他创办的中华歌舞团踏上了南洋巡演的征程。他们辗转在新加坡、马来西亚等地,轰动一时。这就是后来鼎鼎大名的明月歌剧社。[①]

赵士荟:如果说近代中国的第一首流行歌曲是《毛毛雨》,那么第一位女歌星应该是黎明晖,也就是黎锦晖的女儿。她是中华歌舞团[②]的主要演员,《毛毛雨》就是她第一个演唱的。

郑德仁:当时我们中国人不太熟悉西方流行音乐和爵士乐,后来通过黎锦晖先创作了《毛毛雨》,慢慢开始产生了中国的流行歌曲。之后,他的弟弟黎锦光,还有陈歌辛,写了大量的中国流行歌曲,对我们中国人很适合。听美国的爵士乐确实也听不太懂,那时的中国的流行歌曲已经有点爵士化,它既可以听,又能够跳舞,所以这些流行歌曲就这样流行开来了。

---

① 根据孙继南先生的研究所示,应该为"明月歌剧社",而非一般所称的"明月歌舞团",因此更正。

② 更正:访谈中原为"明月歌舞乐团"。根据孙继南先生提供的材料,黎明晖是南洋演出期间"中华歌舞团"的主要演员(兼副团长)。1929年"中华歌舞团"解散后留居国外,30年代初回国后从影,并未参加黎锦晖的明月歌剧社。

赵士荟：根据我的研究和理解，黎锦晖的黎派音乐是一个源头，它是从明月社[①]开始的。如将黎派音乐从1921年[②]“明月音乐会”算起到1937年抗战，有十五六年的历史。

黎锦晖创作的爱情歌曲接近民间小调，伴奏都用西洋乐器，通俗易唱，在当时非常流行。1927年的一曲《毛毛雨》曾醉倒听众无数。这首歌由他的女儿黎明晖首唱。黎派歌曲创造了一种中西结合的流行歌曲模式，影响深远。因而黎锦晖被尊为中国流行歌曲的鼻祖。

陈聆群：如果说黎锦晖先生所有的歌曲都有一个特点，那就是充分民族化的歌曲。他主要采用中国的民歌小调，还有戏曲、曲艺当中的音调，包括一些由中国古典歌曲改编成的歌曲作为创作元素，这个特点始终保持着，因此他写的歌曲是道道地地的中国风格的歌曲。可是，同时它加了一个新的因素，即一种新的外国舞曲的节奏。所以说无形之中他就创造了一种模式，就是中国民族音调加外国舞曲节奏。

1931年上海西区常德路联华歌舞班，[③]它又被称为明星的摇篮。在这里过着集体生活的王人美、黎莉莉、白虹一批明星正值豆蔻年华，在未来的岁月里将绽放出各自的姹紫嫣红。一天，绰号胖姐的琴师张锦文带来一个衣着朴素，名叫小红的11岁女孩。社长黎锦晖听罢她的一曲民间小调后说：“你的嗓音很有前途，将来会有出息的。”在舞台上她唱演并举，活泼幽默，观众们掌声不绝，很快就赢得了一个讨人喜欢的绰号：“小老头”。后来人们逐渐熟悉了她的艺名：周璇。多少年后的今天，在1937年袁牧之导演的电影《马路天使》中我们还能欣赏到她不饰雕琢、天真机灵的本色表演。

《天涯歌女》编曲：贺绿汀、作词：田汉

家山呀北望，泪呀泪沾襟，小妹妹想郎直到今，郎呀患难之交恩爱深。

---

① 原访谈中为“明月歌舞团”，应以“明月社”较妥。

② 原访谈为1922年“明月歌舞团”，不妥，应从1921年上海的“明月音乐会”算起较为妥当，也因此后面的15年改为十五六年。

③ 影片解说为“明月歌舞团”，孙继南先生指出应为“联华歌舞班”

《四季歌》编曲：贺绿汀、作词：田汉

当年银幕上看似心不在焉地浅唱的这首由田汉作词，贺绿汀编曲的《四季歌》的周璇，已经有了金嗓子的美誉，此后她主演的每一部电影都造成了不小的轰动，演唱的每一首插曲都家喻户晓，在这个城市的街头巷尾里处处传唱。

王奕贤：周璇的电影歌曲在当时是非常流行的。虽然她的嗓子现在听起来也不是最好的，但那时真的是每个人都非常喜欢她，包括我也是。当时只要她的唱片一出版，我就想办法去买来听听。那时我还在读书，没有多少钱，爸爸骂我："你把钱都花到哪里去了？谁让你花钱去买唱片了？"所以有时候我只好跑到别人家去，请求人家："让我听听周璇的歌曲好吗？"

金妮：最早我是在电台的时候知道周璇的。30 年代我在电台工作，当时周璇很有名，而我是无名小卒。周璇唱歌咬字相当准确，咬字发音与唱歌是很有关系的。

赵士荟：周璇演的电影每部都有插曲，而且总是由她自己来唱。她的外号叫"金嗓子"，唱的歌大家都比较喜欢，很有自己的特色。她的音色优美，具有抒情气息，属于通俗唱法，老少咸宜，所以大家都很喜欢。受歌迷喜欢的程度总是排在第一位。我对《十八版大戏考》作了一下统计，共收录了约 700 首歌，其中周璇的歌是 100 多首，所占比例相当大。从这个数字看出她的影响之大。

明月歌剧社[①]有一位北方来的年轻人，叫严华，高大英俊，才华横溢，而且讲义气，重情义，处处关照着周璇这个初涉娱乐圈的小妹妹。他介绍她去电台唱歌，去唱片公司录音。严华的呵护使聪明早慧的周璇感到了爱的甜蜜。1938 年他们成为当时最令人羡慕的歌坛金童玉女。

《月圆花好》："……清浅池塘，鸳鸯戏水，红衫翠盖，并蒂莲开，双双对对，恩恩爱爱，这软风儿向着好花吹，柔情蜜意满人间。"

---

① 原解说词中为"明月歌舞团"，应为"明月歌剧社"。

1934 年，联华影业公司拍摄了由蔡楚生编导的电影《渔光曲》，6 月 14 日在上海金城大剧院首映，盛况空前，人人争看。连续上映 84 天，座无虚席。1935 年，它获得莫斯科国际电影节荣誉奖，是我国首次在国际上获奖的影片。任光作曲的《渔光曲》也在海内外传唱一时。这部电影的主演和歌曲传唱者正是当年明月歌舞团的当家花旦王人美。

王奕贤：《渔光曲》是在当时的金城大戏院上映的，大家都去看，我也抢着去看。当时电影排队买票很少的，可是《渔光曲》是要排队买票的。

赵士荟：早期电影是无声的，自从有声电影诞生以后，电影经常有插曲，电影插曲往往也是一种流行歌曲，流行的面很广。电影里有些主题歌、插曲也往往随着广播而流行，对流行歌曲起着推动的作用。

电影自无声进入有声时代之后，成了流行歌曲最好的载体。看电影成为了当时人们最热衷的休闲娱乐。电影明星和电影插曲也自然成为市民街谈巷议的热门话题。当年不少电影插曲是由歌星在幕后代唱，这当中就有和周璇齐名，后来有着“银嗓子”之称的姚莉。她凭着一副天生的歌喉，小小年纪已是红遍上海滩的名歌星，成为百代公司头牌签约歌手。姚莉首唱并唱红了许多歌曲。她的哥哥姚敏擅长谱曲，这对兄妹组合的大同歌咏社创作演唱的作品是当时电台最热门的电播歌曲。

《苏州河边》词曲：陈歌辛

尽在暗的河边彷徨，不知是世界离弃了我们，还是我们把它遗忘。

陈钢：龙应台是很有名的台湾作家。1996 年她来上海，但对上海一无所知。她曾问我，你们有首歌叫《苏州河边》，它是不是在苏州？她认为苏州河是在苏州，不知道上海有条苏州河。由此可见，虽然龙应台对上海一无所知，但她对上海老歌几乎全都背得出来。

姚莉 16 岁就去唱片厂唱歌，这首《苏州河边》就是姚莉和姚敏兄妹俩人唱的。我每次到香港都去看姚莉。她曾对我说：“那个时候我不懂，不知道《苏州河边》是怎么写出来的。你爸爸（陈歌辛）和我在唱片厂里工作完了以后，就出来散散步。当时我朦朦胧胧的，而他

像个诗人一样。那时我们只是孩子，现在觉得歌词有种朦朦胧胧的爱意，你望着我，我望着你，千言万语化作沉默，多美的意境啊。”

韦骏：当时上海有二三十家电台。我们经常会播出赈灾特别节目、捐款特别节目、商业特别节目等。特别节目中都要请电影明星、有名气的歌星来播上6到8个小时。当年我是弹钢琴伴奏的，所以认识周璇她们。姚莉当时还是个小妹妹，拍一张照就送给我一张，大概有12张之多。姚莉、姚敏在当时是首屈一指的，唱得不错。他们对那时流行的国语字咬得准确，音唱得柔和，听起来很舒服。所以姚莉、姚敏的节目相当受欢迎。

赵士荟：因为姚莉的声音、唱法和周璇很像，她唱的歌曲也和周璇很类似，所以有人叫她小周璇。她在电台唱，又在舞厅唱，银嗓子的雅号是到了香港以后才有。姚莉后期的音色也有点变化，抒情浓厚，不像年轻时那样纤细。

当年这座城市的石库门弄堂、亭子间、阳台上无不回荡着这暖风般醉人的歌曲。它摇荡抚慰着人们为生计而奔波劳累的心灵。20世纪40年代叱咤歌坛的还有音色浑厚的白虹，被圈内称作秋姐的龚秋霞，花腔女高音李香兰，以及当时歌坛少有的女低音白光。

今年82岁的吴莺音就是当年的五大天后之一，她历尽人世的挫折磨难，至今仍活跃在舞台上。唱起当年的成名曲《明月千里寄相思》，依旧可见昔日的风采。

《明月千里寄相思》词曲：刘如曾

人隔千里无音讯，欲待遥问终无凭，请明月代传信。寄我片纸儿慰离情。

吴莺音：高中毕业之后，我就想去考国立音专。但是我妈妈不同意，妈妈因为是学医的，她想以后有继承人。但是我对于医学很不喜欢。我看见血就怕，作为医生，你一定会碰到这些事情。所以我就不想当医生。毕业后就没有事做，我就呆在家里。但是呆在家里时间一长，我妈妈就说，没有看到过像你这种人，毕业以后，不求上进。当时我很生气，偶然报上看到一个小学招聘音乐老师，心想，我去做音乐老师也不错，于是我就去了。在我24岁那年，仙乐诗舞厅举办歌唱比赛，评选歌唱皇后。其实，他们就是要招聘一位常驻歌手。我

一试，他们觉得满意，很合适。那里的薪金很高，通常两份工作加起来也没有它多。所以我就把小学教师工作辞掉了，就去仙乐诗舞厅。

擅唱抒情怨曲，有着中国戏曲功底的吴莺音嗓音别具一格，被称为"鼻音歌后"。黄允之作曲的《红炉绿酒夜》是吴莺音早年的演唱代表作。她演绎的歌曲大都曲风舒缓，歌词富有古诗典雅的意境。首张唱片《我想忘了你》的销量曾超过最红的周璇和姚莉。一曲《断肠红》曾唱得人心欲醉欲碎。

《断肠红》作曲：严折西、作词：张准

阵阵的春风，撩起了旧时的梦，唤回那逝去的青春，只有这断肠红。以前的衣香鬓影，如今是一片凄清。

王奕贤：吴莺音的声音听起来，让人有温柔感。她的乐感非常丰富，可以将每一个字的乐感唱出来，歌词内容真正从她的心底发出来，这个是她的成功之处。我特别欣赏她的《岷江夜曲》，这个歌给我的印象特别深。

吴莺音：因为唱歌本身来说是很自然的，我不需要做作，不必去考虑这么唱，或那么唱。如果一定要强求怎么样，对我来说不可能。我从小就喜欢唱，一直就是用这种方法演唱。

《夜上海》作曲：陈歌辛、作词：范烟桥

夜上海，夜上海，你是个不夜城。华灯起，乐声响，歌舞升平。只见她笑脸迎，谁知她内心苦闷。夜生活，都为了衣食住行，酒不醉人人自醉。胡天胡地蹉跎了青春。晓色朦胧，倦眼惺忪大家归去。心灵儿随着转动的车轮。换一换，新天地，别有一个新环境……

1943 年的上海，[①]虽然表面上繁华依旧，却笼罩着一片惨雾愁云。它已不是昔日的梦幻天堂，而成为了一座炼狱。这一年的 9 月，上海人涌向大光明电影院，争看周璇主演的电

① 更正：解说词中有"孤岛"一说为误。"孤岛"是指 1937 年 11 月国民党军队撤离上海至 1941 年珍珠港事件爆发、上海租界尚未被日军侵占处于"孤岛"状态的这一时期。《渔家女》上演于 1943 年，已不属"孤岛时期"了。

影《渔家女》。他们不仅是去看心目中的偶像,欣赏她的演技,同时片中有一首插曲深深触动了他们的心灵。在黎锦光作曲的《疯狂世界》中,人们将内心的不平投入这个浮生如梦的时代。

《疯狂世界》作曲:黎锦光、作词:李隽青

花儿任性地开,你们太痛快,太痛快。鸟儿为什么唱?花儿为什么开?你们太奇怪。太奇怪,太奇怪。什么叫痛快?什么叫奇怪?什么叫情?什么叫爱?鸟儿从此不许唱,花儿从此不许开,我不要这疯狂的世界,这疯狂的世界。

花样的年华（下）

访谈人员（按访谈顺序排列）：

陈　钢（上海音乐学院教授，作曲家）

邬光业（唱片收藏家）

陈聆群（上海音乐学院教授，音乐史学家）

韦　骏（老上海电台伴奏乐手）

赵士荟（上海老歌研究者）

郑德仁（原百乐门舞厅乐手）

赵济莹（原高仕满舞厅乐手）

王奕贤（上海东方广播电台音乐频率《怀旧金曲》顾问）

（唱）花样的年华，月样的精神，冰雪样的聪明，美丽的生活，多情的眷属，圆满的家庭。

陈钢：当时是真的海纳百川，所有国家的各种文化在这里交汇，再加上很浓厚的本土文化，结合在一起产生了一种海派文化。这个文化是全世界都没有的。

时光倒溯到20世纪40年代，这时由黎锦晖开创出来的都市流行歌曲已走向成熟，正迈入它前所未有的黄金时期。龚秋霞、白虹、周璇、姚莉，加上后来的李香兰、白光、吴莺音七大歌星，各自拥有自己热门的代表曲目，成为都市人们追捧的偶像。她们的歌声传达了市民日常的喜怒哀乐，宛若七彩斑斓的彩虹，为战火涂炭中的上海[①]抹上了些许梦幻的亮色。

邬光业：我最早收集的第一张周璇的唱片是《可爱的早晨和讨厌的早晨》。这张唱片相当流行，因为它反映了小市民的生活，早晨是怎样可爱，但是又很讨厌的，因为隔壁的小孩在吵，外面的叫卖声。这张是我收集的最早的周璇唱片。

陈钢：有一次，我在学校门口，有一个人冲过来，问我是陈钢老师吗？我说是。又问是陈歌辛的儿子？我答是。他马上脱口而出一句，老歌谁写的？黎锦光先生谱的曲，李隽青写的词。从前，上海一早倒马桶的粪车就过来了。粪车一来意味着早上到了，也就是报晓了。歌词中"粪车是我们的报晓鸡"一句就把上海的风俗就勾勒出来了。他还说，这么好的歌，你为什么不出版？

《埋玉》演唱：白虹

今生夫妻难偕老，来世鸳盟未可凭，一片痴情难以遣，返魂香怎得返香魂。

听歌和看自己喜欢的歌星主演的影片，是当时市民热衷的时髦。被后人称为海派的流行歌曲，那时被叫做摩登歌曲或爵士曲。这一时期歌曲创作的配器比起早期更复杂精致，风格丰富多样，同时拥有了一批专业的词曲作者。其中有不少是受过严格正统音乐教育

① 更正：解说词在此称"孤岛"不妥，之后提及的歌曲《可爱的早晨》，其影片《鸾凤和鸣》发行于1944年，已经不属"孤岛时期"。

的，如贺绿汀、刘雪庵等人。他们根据歌手的嗓音特点为其度身定做，创作了不少传唱一时的流行金曲。

《何日君再来》作曲：刘雪庵　作词：黄嘉谟　演唱：周璇

愁堆解笑眉，泪洒相思带，今宵离别后，何日君再来。喝完了这杯，请进点小菜，人生难得几回醉，不欢更何待。

陈聆群：《何日君再来》这首歌曲的曲调是刘雪庵先生在国立音专一次学生活动时候即兴创作的一个舞曲，一个探戈节奏的舞曲，它原来没有歌词。后来艺华公司的老板要拍一部电影叫《三星伴月》，片子是当时的三星牙膏厂老板投资的，影片借一个故事来为这个厂的产品做广告，选中了刘雪庵先生写的探戈舞曲节奏的曲调。根据剧情场面的需要，按照这个曲调填上了歌词，就是现在的《何日君再来》。

韦骏：电影《三星伴月》里面的《何日君再来》当时是红得不得了，没有人不会唱。

赵士荟：《三星伴月》是1937年拍的，到了1938年、1939年就很流行了。后来日本有个女歌星叫渡边哈玛子，把它翻成了日本歌曲来唱，那是1939年。1940年李香兰又用中文来唱。

陈钢：那个时候的流行歌曲是由文人写的市民音乐。首先是文人来写的，每首词都像诗一样，有文采。曲调那么优美、动听，容易记忆，所以它能够流传下来。所以，文人写的市民音乐这个特征很重要。那时候市民是什么水平呢？张爱玲讲，我就是小市民。也就是张爱玲式的。我们现在基本是小燕子水平，全体跟着她一块飞翔。不是小燕子不好，而是我们整体的素质问题。受众素质和作者素质不是一对矛盾吗？必须要结合在一起才有好的东西。

有着歌王美誉的黎锦光早期参加明月社，跟随胞兄黎锦晖奔走江湖。今天，衡山路上这栋洋房曾是当年法商百代公司的旧址。自1939年夏，黎锦光在此担任上海百代公司音乐编辑，长达十年之久。写作了大量脍炙人口的流行歌曲。1944年的夏夜，推开窗户仰望

星空的他信笔写下了这样的歌词：那南风吹来清凉，那夜莺啼声凄怆。月下的花儿都入梦，只有那夜来香，吐露着芬芳。我爱这夜色茫茫，也爱那夜莺歌唱，更爱那花一样的梦，拥抱着夜来香，吻着夜来香。

唱过《夜来香》的歌手名叫李香兰，是一位生在中国的日本人，原名山口淑子。她凭着风华绝代的容貌、别具一格的花腔女高音，成为40年代炙手可热的歌影双栖明星。这首《夜来香》曾让不少歌星望而生畏，而李香兰演绎起来收放自如，显得游刃有余。这一唱使得她的名字家喻户晓，也使《夜来香》不胫而走。时至今日，这首歌已经有80多个不同的版本。

郑德仁：当时作曲家黎锦光讲，他写的这首歌没人唱。因为大家不敢唱，认为这首歌音区很高。李香兰知道后说，那么她来唱好了。录制了唱片以后，结果一炮打红，大家都喜欢唱《夜来香》，到处流行。李香兰就这样出了名。

陈钢：因为这些歌星中间受过专业训练的很少，李香兰是其中之一。她跟俄国大歌剧院的歌唱家学过声乐，所以她能唱花腔。

赵士荟：一般过去流行歌曲都是用通俗唱法演唱的，而李香兰是学美声唱法的，她用美声来唱流行歌曲，很有特色，她的歌喉非常美妙、非常好听。

陈钢：《夜来香》仅在亚洲就有80多种版本。当时李香兰专门请黎锦光先生到日本去，几代歌星围绕他唱《夜来香》。这首歌是当时城市文化中流行歌曲的代表作，所以它到现在还那么有生命力。

和黎锦光一起被称为歌坛双子星座的陈歌辛是一位通晓文学与音乐的天才。所作的歌词琅琅上口，富有浓浓的书卷气，旋律优美舒畅。《玫瑰玫瑰我爱你》、《夜上海》、《永远的微笑》等，在20世纪40年代广为流传，并被灌制成唱片大量发行，因而被人尊为歌仙。

《永远的微笑》：给我春光，心上的人儿，有多少宝藏，她能在黑夜，给我太阳。

陈钢：龙应台只知道我是《梁祝》的作者之一，但是不知道我是陈歌辛的儿子。她问我：

“陈钢,你知道一首歌吗?”“什么歌?”“《永远的微笑》。”我说这是我爸爸写的。那是我爸爸写给我妈妈的。父亲说母亲像蒙娜丽莎。龙应台说:“你知道吗?我小的时候,我妈妈就牵着我的手过马路到小菜场去的时候,就唱着这首歌。现在我妈妈老了,我牵着她的手过马路的时候,还唱这首歌。”罗大佑来开音乐会,在新闻发布会的最后,他唱了《永远的微笑》,他讲了一段话:“陈歌辛先生50年前的音乐现在还留在我们心里。假如我的音乐在50年后还被人家记得,这是我最大的欣慰。”

赵济莹:陈歌辛是老作曲家,谱写了《初恋女》这些歌曲,非常动听。他那个年代的流行歌曲和现在最大的差别就是,那时以曲调好听为主,旋律美,而节奏、配器显得比较幼嫩些;现在这些流行歌曲旋律不怎么美,而以节奏、配器为主。

郑德仁:中国流行歌曲的作曲家有相当多,但其中最有名的只有几位。一位是陈歌辛,一位是黎锦光。他们两位音乐家写了很多流行歌曲,很好听,节奏很鲜明,旋律非常优美,非常流行。他们不仅写了很多歌曲,也同时培养了很多歌星,因为唱了他们的歌就红了。李香兰、周璇、白虹等就因为唱他们的歌曲红了。然而,他们两位生活很辛苦。文人写歌并没多少钱,而歌星是唱他们的歌富裕了。我对他们两个很佩服,觉得好像是两颗明星。

吴莺音:特别是陈钢先生的爸爸,我觉得很可惜。我从香港录制《我有一段情》回来,正值“反右”,我被叫去参加陈歌辛的批斗会。我去了,但是我没有发言。我觉得没有什么可讲的。我认为他很好,他是一个作曲家,在歌坛上他很有成绩,创作了好多歌,为人也很好。陈歌辛真的很可惜。

据记载,1936年上海注册的广播电台有50余家之多,不少民营的商业电台播发文艺、广告、戏曲之余,插播热门流行歌曲。由于它们带来了前所未有的广告效应,各家电台逐渐把播放流行歌曲作为抓住听众的有效手段,红歌星也因此成为它们竞相争夺的宠儿。

赵士荟:所以说流行歌曲的发展也不是偶然的,它的流行是各种因素集聚在一起来而形成的。记得解放前商店里都有收音机,拖一个喇叭就挂在商店门口,我们走在淮海路,许

多商店都播放流行歌曲。流行歌曲很通俗,一条弄堂里,即使你没有收音机,对门家经常播放周璇的歌,不用刻意地去学,你不自觉就会很熟悉了。

一些专门在电台演唱的歌咏社应运而生。当时有璇宫歌咏社、大同社、甜姐儿社、夜莺社、3515社等等,名目繁多,通常是一架钢琴,一把小提琴,有时外加一把时髦的曼陀铃,男女歌手数人,凑成一个自由的组合。

韦骏:我大概在20岁时爱好音乐。许多同年龄男女朋友经常聚在一个地方唱歌,慢慢也喜欢唱了。后来进电台播音,接触音乐多就更喜欢了。那时播一档节目,三四元钱。每日播三刻钟,没有几元钱。能播三五档节目,能挣到十元二十元不错了。我们不是音乐学院毕业的,也不是专门唱歌学校出来的,音乐都是大家的爱好。我喜欢弹琴,起初是弹风琴,之后正式学钢琴。也组织过歌咏社,比较商业化,我们为广告做歌唱节目,有点小收入,挣点车马费贴补家用。

赵士荟:1934年一家电台举行播音歌星的选拔赛。不像现在以专门的参赛歌曲来比赛只是根据平时在电台播放和听众点播曲目的歌曲进行演唱。由一个评委会来评选。那年选出的第一名是白虹,周璇是第二名。所以人们称白虹是播音歌后。

收音机、电唱机在20世纪40年代已是中等收入家庭必备的摩登摆件。流行歌曲的蓬勃发展为唱片业带来了无限商机。当时的录音技术还很落后,由美国进口一次性蜡盘作为母带,录音过程中不得有丝毫差错。常常是乐队和歌手反复排练,然后一气呵成。所耗费的时间和艰苦程度远远超过今日。

(恋之火)作词:陶秦 作曲:陈歌辛 演唱:白光

花样的妖艳,柳样的柔……

邬光业:过去的唱片并不是很令人满意的。因为灌唱片的时候受到时间的限制,两分半钟的时间要算得准,唱歌的人很紧张,不容易。现在不一样了,时间比较长,歌曲的过门可以长一些。

王奕贤：我记得，那时候的唱片三元、两元一张就已经很贵了，因为当时的大米只有四元一担。一般唱片价格差不多在一元左右。

上海有法商百代公司和美商的胜利公司，以及民族企业的大中华唱片厂。它们纷纷和歌星签约、灌制大量唱片，又和炙手可热的电影业联手，创造了互动共生的商业伙伴关系。在电影发行的同时，推出插曲的唱片，不失时机地出版了大量印有歌词曲谱的小歌本，对歌曲的流行起到了推波助澜的作用。

邬光业：当时的唱片公司很会做生意，除了唱片，他们还出版小歌本。小歌本里面有歌谱有歌词，人们可以跟着电台学唱。过去那些歌星都在电台演唱，有专门的波段和时间播出，市民们通过电台听这些歌，同时拿着小歌本跟着学唱。

吴莺音：因为我喜欢唱，一首新歌在收音机里面播放，我就边听边学。

历经岁月磨砺的上海老歌如陈年佳酿，它和斑驳的石库门弄堂、旗袍一起成为那个时代的标签，嵌入了历史沉重的记忆，挥之不去。今天，它又和我们相约，仿佛昨日再来。

《秋水伊人》词曲：贺绿汀　演唱：龚秋霞

往日的温情，只换得眼前的凄情。梦魂无所寄，空有泪满襟。几时归来哟，伊人哟，几时你会穿过那边的丛林。

陈钢：我觉得上海就是一个梦，上海就是一座梦一般迷人的城市，但是我们这个梦还要继续下去，我们要在梦里找回我们梦中的上海，然后把这个梦变成一个新的现实，创作出新的、美丽的，表现上海新城市文化的歌曲。

追忆音专

访谈人员（按访谈顺序排列）：

钱仁康（上海音乐学院教授，音乐学家）

叶思敏（上海音乐学院讲师，贺绿汀外孙女，）

陈传熙（原上海交响乐团指挥）

夏承瑜（上海音乐学院声乐系讲师）

汪启璋（上海音乐学院音乐研究所研究员）

金村田（原上海音乐学院教务处主任）

万　里（原上海音乐学院附中校长）

桑　桐（原上海音乐学院院长，教授、作曲家）

贺元元（贺绿汀之女）

陈铭志（原上海音乐学院作曲系主任，教授、作曲家）

常受宗（原上海音乐学院院办主任）

1927年，奉系军阀张作霖控制北京。7月21日，由张作霖任命的北京教育总长刘哲以音乐有伤风化、无关社会人心为由下令取消北京各高等学校所设音乐专科。当时，在北京大学附设音乐传习所担任教务主任的萧友梅决定南下上海，继续发展中国音乐教育事业。在蔡元培的支持下，1927年11月27日，在上海建立了中国第一所高等专业音乐学府——国立音乐院。

钱仁康：1927年创办了国立音乐院。当时的教育部叫大学院，高等教育由大学院管理。但是大学院的组织法没有专业的音乐课程，音乐和美术专业只有专科学校，所以后来国立音乐院和杭州的美术学院都改称专科学校。专科学校是三年毕业的，因此它的业务水平必然降低。萧友梅先生想方设法要提高业务水平，所以把国立音专的专业分成三等：高级、中级和初级。

叶思敏：萧友梅先生在建院的时候，始终感到中国音乐落后的原因是由于没有系统地整理和缺乏系统的学堂来进行教育。传统艺人口传心授的方式只能学多少是多少。所以，他觉得要有一个完备的教育体制来培养音乐人才很重要。因为中国有五千年的文化，它的艺术底蕴非常丰厚，因此有很多东西可以挖掘。但是，以前没有人很好地做这方面工作，这就是国立音乐院创建时的设想。

钱仁康：音专的制度规定，每一级升格都要经过严格的考试。比如，理论作曲组考作曲、和声、配器、复调等。初级升中级的时候要考译谱，就是把工尺谱译成五线谱。

叶思敏：过去人们认为学音乐没有出息，学音乐就是吹鼓手。商店拍卖或谁家办婚丧之事请人去吹打。由于这样的观念上，当时很多人为考音乐学院就与家里脱离了关系。

1916年，以《十七世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》一文获德国莱比锡大学哲学博士学位的萧友梅，早年曾追随孙中山先生参加同盟会。1927年创立国立音乐院时，他任教务主任、代理院长，后任国立音专校长。确立了“输入世界音乐，整理我国国乐”的办学宗旨。音专兴办之初，他白手起家，在极其困难的条件下逐步完善学制和课程设置，聘请了一

批具有世界一流水准的教师担任教学。

陈传熙：萧友梅校长认为要提高音乐的素质，一定要提高群众的基础，要在普及的基础上提高。

夏承瑜：萧友梅是一个很好的学者，对音乐研究很深。他身体不好，很瘦。有些同学以为萧先生大概得了肺病。我想，那时做学问的人身体都不会太好。因为他们很用功、很勤俭。

陈传熙：我进音专读书的时候，老师都是最棒的。我们的钢琴教授是当年沙皇彼得堡音乐学院的教授。苏联革命成功后不少白俄离开那里，来到了上海。比如我的老师拉扎诺夫是著名作曲家和钢琴家拉赫玛尼诺夫的同学；还有查哈罗夫，也是很有名的钢琴家。查哈罗夫是丁善德的老师；小提琴教师是当年工部局乐队的首席富华。

钱仁康：黄自先生是我的恩师，他当时担任教务主任，同时也担任国立音专理论作曲组的全部理论作曲课程：如和声、复调、配器、音乐史等等，他的知识很渊博，都能胜任这些课程。后来黄自先生编写了不少教材，主要有两部：一部是《和声学》，一部是《音乐史》。

1935年，上海电通影片公司拍摄的有声喜剧片《都市风光》，片头音乐《都市风光幻想曲》是由当时担任音专教务主任的黄自先生创作的。在短短的三分钟内，乐曲紧扣电影画面，将大上海车水马龙、灯红酒绿的都市生活浮光掠影地勾勒了一个轮廓，成为中国管弦乐创作富有开拓性的作品。

汪启璋：黄自是我的姑父，黄自和我的关系如同父女。我不叫他姑父，而是叫继爹。上海话叫黄继爹。我从小没有母亲，随姑母一起长大，所以和他们很亲近。特别是我考进国立音专后，当初宿舍没有造好，我就住在姑父家。

夏承瑜：黄自先生来音专时已是中年，女同学们都觉得他很潇洒，戴着一副眼镜，骑自行车来上课。有位同学曾说，黄老师骑自行车样子很帅。我觉得黄自先生很有学问，讲课容易接受。本来我怕学作曲，但在他班上学习觉得容易了。

汪启璋:黄自先生给我的印象是非常温文尔雅,非常有绅士派头。我跟他相处的几年里,从来没有看见他发脾气,或者和我姑妈闹过矛盾,也从不责骂孩子。在学校碰到任何同学他都非常客气,主动和人打招呼。上课的时候用先生、小姐来称呼同学。比如 Mr. 胡,请你回答问题。这是他的习惯。

金村田:黄自先生很有名的歌曲是《抗敌歌》,现在唱起来也很激动人心,还有如《旗正飘飘》等也非常出色。他的清唱剧《长恨歌》的一段:"山在虚无飘渺间",我们很早就开始唱了。

万里:萧友梅、黄自先生的师德非常好,重才。如果学生有困难,但有才气,他们就资助他们。有时把自己的钱拿出来资助学生。这是我们学校的传统,这个传统一直传到贺绿汀等。

黄自创作了不少爱国主义的艺术歌曲。作为我国理论教育的奠基者,黄自培养了贺绿汀、江定仙、刘雪庵、谭小麟、钱仁康等高徒。

桑桐:黄自先生是我们理论作曲专业的祖师爷。国立音专的作曲系统,包括所有的课程都是他独挡的。实际上是他创始了理论作曲专业的所有课程,而且他一个人教。1930 年成立理论作曲组,实际上主要因为有了黄自。当时理论作曲组招来学生,从一年级到毕业班的课程,黄自先生全包了。

贺元元:黄自先生对贫穷学生非常关心。黄自先生经常请他们去家里吃饭,有些同学付费有困难,他会资助他们。可能也资助过我的父亲(贺绿汀)。他们师生关系非常好,尽管黄自比我父亲小一岁,但是我父亲非常尊敬他。父亲在新四军工作期间路过上海,当时黄自先生已经去世了,黄师母带着几个孩子生活非常艰苦,父亲就留了点钱,说明他们师生关系非常好。

叶思敏:我外公(贺绿汀)随黄自先生学习和声,由于那些教程都是英文的,在黄自先生的鼓励下,外公翻译了普劳特的《和声学》,黄自先生鼎力推荐将此翻译教程请商务印书馆

出版发行。该教程在后来的国立音专教学中广泛应用。

1931年2月,来自湖南邵阳的农家子弟贺绿汀考入音专理论作曲及钢琴选课,追随黄自、查哈罗夫学习。他在1934年俄国作曲家齐尔品举办的“征求有中国风味的钢琴曲”的比赛中,以作品《牧童短笛》夺得头奖,从此声名大震,被明星电影公司邀请担任音乐科科长,先后为17部影片作曲配乐。

贺元元:我父亲考进学校时很土,人家一看就知道是乡下来的,穿着布鞋和大褂,因为贫困,学费和生活都有困难,只能从淮海路走很远的路到杨树浦去找工作,一面打工,一面学习。

陈铭志:当时学生有两种情况,一种是有钱的,家庭很富裕,还有一种是从内地来的,比较贫穷的。这两种学生都有共同目的,就是要学好音乐。有钱的人并不是公子哥儿,他们很认真,为了在音乐上成名成家;从内地来的穷苦学生,他们的目的是要学门技术,将来好吃饭。

桑桐:我1938年到上海,看了两个电影,一个是写约翰·斯特劳斯的《翠堤春晓》,影片讲述他的生活经历;另一个电影是描写舒伯特的,叫《一代歌王》。看了之后引起了我对作曲的兴趣。

万里:我们的学生音乐生活中有一个特点。不像现在,由于票价昂贵,学生看不起大剧院的演出。那时在兰心大戏院演出的是远东有名的工部局乐队,但是我们学生去听音乐会不要钱。当然我们是从后门进去的。那时,除了学校上课以外,重要的音乐会我们都去听。

20世纪40年代,在国立音专的理论作曲组,德籍犹太音乐家弗兰克、许若士以及从美国归来的谭小麟教授开始讲授十二音体系和声、对位等现代作曲技法。他们的学生桑桐在1947年创作的中国第一首无调性音乐作品小提琴曲《夜景》,成为后来80年代兴起的新潮音乐的先声。

桑桐:许若士是维也纳派贝尔格的学生,美国新闻处在上海举办中国音乐家的音乐会,要

推出一些新的作品。他推荐了我两首作品,都是采用无调性方法写的,一个就是《夜景》,另一首是在他班上写的,用中国的民歌《在那遥远的地方》,用无调性的和声来配置的作品,都是1947年写的。

常受宗:谭小麟教授亲自考我,我对谭小麟教授的印象非常好。同学带我到他家去过,就在现在的威海路128号。因为一二·八事件,我印象很深。

桑桐:谭小麟先生1946年从美国回来,在我们这里担任作曲系主任。他介绍欣德米特的新风格。在谭小麟先生的创作中既有新的手法,又有民族的元素。因为他过去演奏琵琶等,对民族音乐和中国古典音乐有很好的基础。他把后来学的新的作曲技法结合起来,创造了他自己具有中国风格且不落俗套的作品。可惜他37岁就故世,黄自先生和谭小麟先生那么早故世,是我们理论作曲方面的很大损失。

新中国成立后,贺绿汀担任了后来更名为上海音乐学院的院长。为了在所教的西方音乐作曲技术中注入中国因素,创作出中国音乐风格的作品,他十分重视民间音乐的收集和整理。贺绿汀请来民间艺人现身说法,倡导学生下乡采风,为音乐创作带来了许多鲜活的音乐素材。

(资料影像)

贺绿汀:

我们现在音乐学校里面,一个很重要的任务,就是要学习民间。学习民间,不但是民族音乐系的要学,我看每一个系都要学,包括理论的、作曲的,包括声乐的、器乐的都应该学,离开了这个东西,那就没有用了。世界上大家都公认的,音乐越有民族特点,才越为全世界人民所欢迎。

陈铭志:河南唱豫剧的马金凤也到我们学校讲过课,还有昆曲家俞振飞也讲过课。他们经常讲,要我们用功。一招鲜,吃遍天。对学生印象是很深刻的:都要学会一招鲜,将来工作就没问题了。

常受宗:贺老发动全院大唱民歌,规定学生必须每天唱几首。贺老还亲自把解放区的民歌编成集子。

陈铭志:我记得清楚,贺绿汀当系主任的时候,我还是学生。每星期六晚上在大教室有创作集会,学生自己写作品,自弹自说自唱,然后大家评论。贺绿汀当院长时,推动了大家喜欢民间音乐达到了高潮。

叶思敏:外公经常对学生讲,民歌是活的,谱子是死的,你们不仅要学,还要到民间自己去搜集。所以当时很多学生下到农村,去收集和整理民歌,或者向农民抄写歌本。如果没有现成的歌本,就请民间艺人唱,然后记录下来。学生发现同一首民歌,每个人唱出来都不一样,因为民歌是一个活生生的东西。

万里:社会上有某些人误解,以为贺老不重视民族音乐。我曾去苏州的中国民族乐器厂,厂长把贺绿汀骂了半天,把民族乐器的销路不好归咎于贺绿汀。我对他说,你搞错了,什么时候我带你去见贺老,你和他谈谈就明白了,完全不是你所以为的那样。

桑桐:贺绿汀后来一心扑在如何推动中国的音乐教育、音乐事业发展上。这是他的理想。萧友梅、黄自都是通过学习西洋的技巧和理论,再将它们与中国传统音乐结合起来,创造出新的民族音乐。正是这样的理想在鼓励他们。所以,贺绿汀为此奋斗几十年。当时阻力很大,现在证明他这样做是正确的。

万里:有人说他是反民族的,这是不对的;也有人说他是反现代的,也不对。他对艺术的审美有他自己的标准。同时,他不也保守。所以他很了不起,所以我说一百年只出一个贺绿汀。

爵士舞步

访谈人员(按访谈顺序排列):

洛　秦(上海音乐学院教授,音乐学家、音乐研究所所长、出版社社长)

王奕贤(上海东方广播电台音乐频率《怀旧金曲》顾问)

徐伟龙(老上海荣昌祥广告公司职员)

徐元章(画家)

赵济莹(老上海大华乐队领班)

郑德仁(老上海爵士乐手)

于敏昭(老上海爵士乐手)

陈毓麟(老上海爵士乐手)

金　妮(原百乐门舞厅歌手)

20世纪30年代,经济大萧条,爵士乐成为人们忘却现实苦难、安抚内心忧伤的镇定剂。也正因为经济萧条,人们没有能力来奢侈消费昂贵的娱乐,只有跳舞是最经济也是最令人兴奋而忘却一切痛苦哀愁的途径。跳舞需要节奏,而爵士是最好的节奏。人们彻夜狂欢,仿佛已经是世界的尽头。爵士乐由此进入了大乐队的摇摆乐时期。其代表人物是艾林顿公爵和摇摆乐之王,单簧管演奏家本尼·古德曼。

洛秦:1934年,有一个著名的爵士乐手叫古德曼,他的乐队为哥伦比亚公司做了一档节目,叫《让我们跳舞》,其中的主题歌就叫《让我们跳舞》,一下子成为那个时代人们心中的颂歌,就在古德曼《让我们跳舞》的推动之下,形成了一个我们称之为的"摇摆时代"。

王奕贤:小时候我一直很喜欢看电影,外国电影中最爱看音乐片,所以我对爵士乐从小就喜欢的。当时的爵士乐不像现在,新式爵士乐像摇滚乐一样,老年人不喜欢听。

20世纪30年代前后的上海,是近代文化历史中最富有活力的时期。民族经济的迅速发展,生活方式的深刻改变,东西方文化交流的日益频繁,文化市场的丰富繁荣,都为这一时期的上海文化发展创造了有利条件。十里洋场既促进了社会开放,也造就了申城文化中洋交融东西合流的特殊性。

洛秦:尽管纽约离上海很远,但30年代前后的上海却成为东方爵士乐的一个重要基地。

郑德仁:上海最早的爵士乐不是在舞厅。上海有条马路叫朱葆三路,朱葆三这个人是做生意的,所谓上海闻人,他很有地位,这条马路以他的名字命名,这里都是酒吧。为什么这么多酒吧,因为它靠近外滩,外滩有很多外国人,有外国的军舰、商务船,还有很多水手,他们上岸来玩,就到朱葆三路上的酒吧。最早酒吧间里演奏的就是很传统的爵士音乐。

一幢幢高楼拔地而起,在建造商业设施、百货商厦的同时,屋顶花园游乐场,装修奢华绚丽的舞厅也应运而生。1927年,全市第一家营业性歌舞厅"大东舞厅"正式挂牌。交际舞很快在上海风靡。不仅在各大饭店中设立歌舞厅,而且一些专门的歌舞厅比如"丽都花园

舞厅”、“仙乐诗舞厅”、“米高梅舞厅”、“百乐门舞厅”等相继建成。

1930年初，为了让歌舞厅等娱乐场所的灯火和音乐与上海这座不夜城的称呼更加名副其实，工部局允许营业时间从子夜延长到午夜两点。此时，全市的歌舞厅一类娱乐场所已达三百余家之多。

徐伟龙：舞厅是南京西路一带最多，从静安寺到外滩，有近20余家。我基本上都去过，百乐门算最高档，平安电影院有一个咖啡馆也可以跳舞。

徐元章：百乐门、仙乐诗等几个舞厅经常听长辈提起的，说某某舞厅里面有弹簧地板，究竟是怎么回事我也不知道。

洛秦：当时歌舞厅之多令我们现在是难以想象的，歌舞厅估计是在二三十年代盛行的，上海为全国歌舞厅最多，而且是设施最全面的一个城市。约在1927年，全市第一家营业性的歌舞厅正式成立，交际舞很快就成为上海的时尚。

“绘着嘉宝型的眉，有着天鹅绒那么温柔的黑眼珠子，和红腻的嘴唇，喝着五块方糖的咖啡，吸着骆驼牌香烟，飘动的裙子，飘动的袍角，精致的鞋跟、鞋跟、鞋跟……”当年新感觉派作家穆时英在他的《上海狐步舞》等小说中，就是这样来描述时尚华丽而诱人的歌舞厅里的舞女。而城市文化学者李欧梵眼中看到的远东第一的百乐门歌舞厅是这样一幅画面：“设计非常现代化，白色的大理石旋转楼梯通向大舞厅，阳台上另有一个舞池。玻璃的地板，脚下处处闪烁着灯光，让人感到像在鸡蛋上跳舞。舞台正对着入口处，乐队在上都是俄国乐手，但演奏的却是最新的美国爵士。”

郑德仁：以前的四大舞厅都在南京路一带。百乐门在静安寺路口，仙乐诗在成都路口，即就是后来的杂技场，丽都在北京路靠近南京路，就是现在的政协，大都会在现在的江宁路，当时叫戈登路，就是现在的梅龙镇大厦。它们都在南京路一带。

为什么说百乐门有名呢？这个舞厅装潢得很好，有很宽的楼梯，舞厅在二楼，并有个很好的休息室，里面很多沙发，可以等客人。舞厅很大，可以容纳四五百人，二楼、三楼两层。

二楼是弹簧地板。当时上海只有三个地方有弹簧地板。弹簧地板跳起来软绵绵的,很有弹性;三楼舞厅有玻璃舞池,很厚的玻璃,底下是灯光,看起来很漂亮,所以很吸引人。

赵济莹:大舞厅一般有两场。一场是茶舞会,从下午6点开始到7点半,休息1小时;另一场是晚上8点半到11点半。

徐伟龙:舞女大都在舞池四周坐着。买好舞票撕一张给她,有时候请她坐台子,陪你跳。有的舞女比较红,长相比较好,要她陪坐的舞客比较多,和你交情比较深就多跳几只。一般陪跳几个她就换桌子了,转到别的客人那边去。

在众多歌舞厅爵士乐队中,80%为外国乐手,后来又产生了一些优秀的中国乐队,逐渐开始进入各舞厅之中,例如百乐门舞厅的杰米金乐队,维也纳舞厅的黄飞然乐队,月宫舞厅的余悦章乐队等,乐队的名称通常以领班的名字而定。百乐门舞厅华人乐队的领班杰米金曾是光华大学理工科学生,以弹唱夏威夷吉他而著称。他出身名门,家境显赫。其父是警备区中将副司令,豪门弟子演奏爵士乐成为当年上海滩一大新闻。

王奕贤:当时上海最出名的乐队中首推仙乐诗的罗平乐队。仙乐诗乐队的罗宾会吹黑管,会演奏电声的钢片琴。当时用电的乐器很少的,只有夏威夷电吉他,没有电子琴。因此他很出名。米高美舞厅的乐队叫康屈瑞拉斯①,也是菲律宾乐队。

郑德仁:百乐门的老板出生很低下,起初是舞厅里开门的侍应,后来做了老板,很懂得做生意。由于当时聘请菲律宾乐队很贵,他找杰米金,让他到百乐门组建中国乐队。杰米金很高兴,做了领班。当时中国人音乐水平已经提高了,几年下来也能演奏美国爵士乐了。百乐门成立了杰米金乐队,很受欢迎。我们乐队成员们都很年轻,身着统一的西服。杰米金唱歌,还请了五个女歌手唱中国流行歌曲。我们演奏美国爵士乐的水平与菲律宾乐队相比,可能会略差一点,但水平已经很接近了。乐队演奏中国流行歌曲,大受欢迎。

---

① 通常称为“康脱莱拉斯乐队”。

王奕贤：杰米金是我在格致公学[1]的同学，他比我高两届，我们关系非常好。杰米金组建乐队时只有四五个人，但是人们都喜欢这个乐队，它具有热带风味，以电吉他为主，夏威夷歌曲特别多。由于杰米金的影响，我也去买了把电吉他，也去学打鼓。在邮电轻音乐乐队时，我是打鼓的，在邮电铜管乐队中我吹黑管。

赵济莹：我认识高士满的老板，他委托我搞一个乐队，专门演奏中国曲子的乐队，当然外国曲子也有，例如探戈、华尔兹，《蓝色多瑙河》等。弦乐比较擅长表现这样风格的音乐，所以我们这个乐队以弦乐为主，和菲律宾乐队的铜管乐不一样。

于敏昭：当时我们都很年轻，乐队中我的年龄最小。很喜欢演奏爵士乐，经常参加外国人的演奏。当时交响乐队的指挥是富华，在上海很有名的，非常挑剔，100 多人的乐队有一个音不准，一个拍子不对，他就马上把指挥棒一扔说，你走还是我走。当时这个指挥对中国人都很凶的。富华曾考过我，听了我的演奏，他也没想到中国人能有这个水平。

陈毓麟：老上海所有的舞厅我基本上都演奏过。那时候，这个行业流动性比较大。圈子里的人不多，不像现在那么多，所以大家基本上都认识。如果有地方要用乐队，就有人组织大家到舞厅、咖啡馆，或者饭店去演奏。所以没有一个正式的组织，大家算是自由职业者。如果有空，或者待遇比较好，你来叫我，我就参与，流动性很大。

金妮：有一天，我碰到一个拉小提琴的同事，他告诉我，国际饭店在招考歌星。我心想怎么能考得上，再说也不认识国际饭店。我很胆小，所以请他陪我去的。我前去应试，唱完后，他们非常满意。记得他们的设备非常好，话筒都是进口。第一次试唱后，他们就基本上已经同意录用我了。没想到这么快就录用了，我很高兴。

---

① 即现今“上海市格致中学”，其校名历史沿革大致如下：1874 年 3 月 5 日（同治十三年正月十七）英国驻沪领事麦华佗建议倡设格致书院，并成立董事会。1876 年 6 月 22 日（光绪二年闰五月初一）上海格致书院正式开院。1914 年 10 月格致书院归公共租界工部局，学校易名“华童公学”。1917 年 2 月 7 日华童公学改为“工部局格致公学”。1945 年 8 月 15 日抗战胜利，市政当局委令周斐成先生为本校校长，学校改名为“上海市市立格致中学”。1949 年 5 月 27 日上海解放。6 月 17 日上海市军管会接管该校，学校改名为“上海市格致中学”。此校名沿用至今。详见上海市格致中学网站。

赵济莹：那时人的思想意识不像现在，不少人对我们这些从事艺术的人，表面上认识你，好像很尊敬你，实际上他们瞧不起你，认为你们是卖艺的。那时当官的、做老板的才是高人一等的，知识分子还只排在第三档。人们觉得搞艺术的人是低等行业。我们自己也知道。所以后来不想搞，这也是一个很大的因素。当然，那时候从事演奏行业，相比起来要比一般的工资要高几倍吧。

当时大量的欧美电影，尤其是好莱坞电影在上海各大电影院上演后，其中的音乐和插曲也颇受上海市民的欢迎，据统计，1935 年，上海放映美国影片 309 部，占该年全市上映影片的 78%，电影《翠堤春晓》、《出水芙蓉》、《魂断蓝桥》、《卡萨布兰卡》中的插曲：《当我们年轻的时候》、《友谊地久天长》、《时光流逝》等风靡一时，是歌舞厅、娱乐场所、电台和社会上传唱的主要曲目。

徐元章：许多电影的主题曲之所以能使人一直不忘记，因为音乐与电影情节配合得相当默契。

徐伟龙：当时没有电视机，没有录音机。下班后，人们晚上一般去舞场跳舞，音乐厅听音乐，电影院看电影，也就这点娱乐。有些女性喜欢看绍兴戏或京剧，有些人喜欢打打麻将。

穿西装，着旗袍，喝咖啡，吃大餐，看电影，去舞厅，这些都是当时上海高级白领热衷的时尚生活。银幕上好莱坞明星的穿着款式立刻被时髦青年所效仿，甚至他们的举手投足，点烟时的细微动作，油光可鉴的发型，都可以成为时尚一族茶后饭余津津乐道的谈资，成为老克腊们心中神圣的追求。

徐元章：有些人把“老克腊”写成 Colour，这是错的。Colour 是颜色，我认为应该是 Class 等级的意思。所以要做到老克腊，就是他要受过相当级别的教育，让自己成为一个相当有品位的人。好莱坞电影中克拉克・盖博、格里高里・派克等，就是作家程乃珊最崇拜的。这种人才算得上是老克腊的样板。曾经有些报上称为老派男人，指的就是这些人，琴

棋书画样样精通。所以做老克腊是要有前提的,不是谁想做就能做的。

徐伟龙:过去南京路的西装店都是比较高档的,而淮海路的西装店稍差些。淮海路的女士服装比较出名,南京西路一带男士西装很出名。那时候的西装都是定做的。比如当年款式出来了,有单排纽、双排纽,也有三粒纽、四粒纽和一粒纽,各种式样都有的。人们会学电影明星如克拉克·盖博西装的款式,在西装店量好尺寸定做。一套西装要几两金子,做工很贵。我们一个月的工资只能买一套衣料,等到下个月发工资,再去付服装店的做工费。样子很好,但代价也很大。俗话说,一千家当,八百身上。所以,我们就是只有一千元钱,八百元用在穿着行头上。穿上这样的西服,人家会说,这个人是老克腊,有这样的行头,肯定是有钱人,实际上是虚荣心。

徐元章:虽然每个时期流行的东西都有火爆的与抒情的,而且每个时代的趣味是不一样的。但是,现在似乎爵士乐无处不在,几乎许多音乐都带有爵士味道,就像调味中放点辣椒,没有这个辣,就没有这个味道了。

洛秦:这些曾有过的歌舞厅、爵士乐队和流行歌手都是城市音乐文化的内容和形式,从中体现了当时上海市民的一些素养,或者说是海派文化的深层心理所隐藏的媚俗性和时尚性。从社会学视角来看的话,就是这种媚俗和时尚是上海三四十年代都市文化中的基本特征,它们在一定程度上体现了消费这些文化的社会群体的属性及其所共有的文化价值观和心理特征。

1974 年,爵士乐的国王路易斯·阿姆斯特朗去世,标志着经典爵士乐时代的消亡。到了 20 世纪末 80 年代,经过打倒一切"封资修"产物的"文化大革命"之后,在昔日的东方大都市上海,爵士乐和交际舞已经悄然复苏。老爵士乐手和老克腊们如获新生,重新忙碌起来。上海的电台、音乐厅、酒吧重新响起了爵士乐曼妙的旋律和宜人的步点。如今的爵士乐虽然已经不同于往日,但人们依然沉湎并消费着这一怀旧的时尚。

海上钢琴师

访谈人员(按访谈顺序排列):

汪启璋(上海音乐学院音乐研究所研究员)

徐嘉生(上海音乐学院教授,钢琴家范继森之妻)

王建中(原上海音乐学院副院长,教授、作曲家)

郑曙星(上海音乐学院钢琴教授)

王叔培(上海音乐学院钢琴教授)

周　薇(上海音乐学院钢琴教授)

林应荣(上海音乐学院大提琴教授)

朱践耳(上海交响乐团作曲家)

叶思敏(上海音乐学院讲师,贺绿汀外孙女)

钱仁平[①](上海音乐学院教授)

① 节目制作时为武汉音乐学院教师,今已调入上海音乐学院。

1929 年，刚担任国立音专校长不久的萧友梅正踌躇满志地面对中国新音乐的未来。这一天，他来到上海法租界的一幢公寓，想邀请客居在这里的钢琴家查哈罗夫出任学校的教师。但这位毕业于圣彼得堡音乐学院的傲慢俄罗斯人却冷言回答道："中国学生好比刚刚学步的婴儿，用得着我去给他们上课吗？"遭到回绝的萧友梅并没有气馁，他一次又一次登门拜访，在他热情诚挚的感召之下，查哈罗夫终于答应担任特约教授和钢琴组主任。此后，教学上以严苛著称的查哈罗夫在校任教长达 12 年，培养了不少中国第一代钢琴演奏家。

汪启璋：据说查哈罗夫是个宫廷音乐师，同时，他又是学校钢琴组的负责人，所以我们不敢跟他交谈。

徐嘉生：他钢琴弹得很好，那些最好的学生都是他教出来的，例如吴乐懿、李翠贞。

汪启璋：有时候在教务处能看到他和黄自谈话。他个子很高大，脑门很阔。看到我们，他很严肃。一般低年级学生不由高级老师教，但如果我们自己出钱，也可以请高级老师辅导一课，可是我们不敢请查哈罗夫。

王建中：另一个很重要的钢琴教师，即意大利人帕器。他也教了许多好的学生。

1930 年的夏天，一位婷婷玉立的少女经人推荐来到了音乐学院，查哈罗夫主持了这场特别的考试，他亲自点选贝多芬的奏鸣曲。但无论哪一首、哪一乐章，她都能毫不费力地背谱弹奏，令在座者惊叹不已。这位名叫李翠贞的钢琴才女被破格录取。一年后，她完成了普通学生要花六到九年才能获得的学分，提前毕业。当时才 20 岁的李翠贞被上海音乐界誉为钢琴奇才。1936 年，她完成了英国皇家音乐学院的学业归国。1949 年 10 月被聘为国立音乐院上海分院键盘系主任。[①]

王建中：李翠贞老师的音乐造诣非常高，她是个非常艺术家类型的人，她非常敏感，演奏得非常好。

---

① 原解说词有误：1)1949 年应为"国立音乐院上海分院"而非"上海音乐学院"。上海音乐学院的定名时间为 1956 年。2)李翠贞被任命为键盘系主任是 1949 年 10 月 27 日，而非 1949 年 9 月。同时，当时称键盘系，而非钢琴系。

郑曙星：李翠贞很有名，只有她能把贝多芬的全套奏鸣曲演奏出来，这在当时是一个奇迹。

王建中：因为贝多芬32首奏鸣曲中，有些曲目难度特别大，不仅作品又长，而且技术又难，所以能全部演奏下来是非常不容易的。她在上课的时候，总是对学生很亲热的，比如叫我的名字从来不叫王建中，总是叫建中。上课休息时，吃些点心。当然，我们学生对她也非常好。她不仅是一位严师，而且对人有一种亲情的感觉。所以，到了“文革”期间，像她这样的人是受不了那种折腾的。

1935年10月，国立音专查哈罗夫执教的高级班又录取了两名新生。一位是聪颖早慧的吴乐懿，另一位是刻苦勤奋的范继森。他们在演奏和教学上都取得了丰硕成果，20世纪50年代，吴乐懿[①]、范继森[②]与李翠贞[③]、李嘉禄[④]一起并称为上海音乐学院钢琴系“四大教授”。以他们的名字命名的教研组为教学核心，培养了一大批优秀的钢琴人才，开创了钢琴系历史上前所未有的全盛时期。

---

① 吴乐懿(1919.3.27～2006.4.1)，钢琴家、钢琴教育家，浙江鄞县人。自幼随母亲学习钢琴，9岁时在上海举办的“纪念舒伯特逝世一百周年国际儿童音乐比赛”中获奖。1934年考入国立音专，三年后举行个人钢琴独奏音乐会，1941年毕业。1948年赴印度尼西亚进行捐助义演。1949年赴法国留学，师从著名钢琴家玛格丽特·朗等。1954年从巴黎音乐学院钢琴系毕业后回国，曾任上海音乐学院钢琴教授、钢琴系主任，培养了许多钢琴家，为著名的钢琴“四大教授”之一。同时，曾兼任中国音协第四届理事、第三届全国人大代表、第五和六届全国政协委员等。录制唱片有《李斯特第一钢琴协奏曲》、《柴可夫斯基第一钢琴协奏曲》等。

② 范继森(1917.11.4～1968.3.1)，钢琴教育家，出生于南京。1934年在国立音专华丽丝教授班上选修钢琴，1935年考取本科，师从著名钢琴家查哈罗夫。之后，其先后在武汉、重庆等地从事音乐工作，1943年在重庆国立音乐院任教，1946年与全体师生一同回到上海国立音乐专科学校。新中国成立之后，一直在上海音乐学院工作，曾任钢琴系副主任、主任，培养了不少钢琴家，诸如王羽、洪腾、李其芳、杨立青、许斐平，以及其长子范大雷等。因不能忍受“文革”中遭受的屈辱，于1968年3月含冤而死。

③ 李翠贞(1910.12.15～1966.9.9)，钢琴家、音乐教育家，上海南汇人。自幼学习钢琴，中学时代能全部背奏贝多芬32首钢琴奏鸣曲。1930年考入上海国立音专，师从查哈罗夫学习钢琴，一年便完成所有学分而提前毕业。1934年赴伦敦英国皇家音乐学院深造，两年后，又以优异成绩提前毕业。1940年回国，被聘为青木关国立音乐院钢琴教授。1946年受聘为国立音专键盘组教授和主任。1949年后，任上海音乐学院教授，曾担任钢琴系主任，于1966年逝世，享年仅56岁。她不仅是一位出色的钢琴演奏家，而且为中国钢琴教育事业的发展做出了重要贡献，培养了诸如朱雅芬、朱雅兰、俞家瑛、王露薏、林恩培、周勤玲、杨晏如、王建中等一大批优秀人才。

④ 李嘉禄(1918.1.18～1982.2.19)，钢琴教育家，出生于福建鼓浪屿。早年师从闵加力夫人(Mrs. H. M. Veenschoten)学习钢琴，1943年至1947年在福建永安国立福建音乐专科学校任钢琴教学，1948年毕业于美国内布拉斯加州立大学音乐学系，主修钢琴，1950年获该校钢琴硕士。1952～1982年任上海音乐学院钢琴教授，相继担任教研组长、系副主任、院学术委员会成员，在上音从教四十年间，培养了大批钢琴家，包括顾圣婴等，1982年病故于上海华东医院。

徐嘉生：范继森曾提及，他来音专学习时，校址就在这里的斜对面，1325号。[1] 因为是外来的音乐，学校里有很多外国人学钢琴，他们非常努力。当时条件很艰苦，租来一架琴，几个人等着轮流弹。

王叔培：1950年我从盲童学校毕业，考入音乐学院学习，师从范继森先生。范先生的特点是为人很正直，不讲假话。

王建中：范继森先生是一个非常好的老师，他对技术的训练非常有系统，非常严格。

徐嘉生：范继森先生的老师是很严格的，所以他也很严格。他们对学生都很好，学生有困难的时候都帮忙。

郑曙星：范先生和学生真是打成一片，没有老师的架子。我觉得，他真是爱生如子，学生都住在他家里，吃在他家里，非常让人感动。刚车祸去世的许斐平就长期住在他家里。范继森先生待他像儿子一样。

王叔培：他们是真心想为中国培养出人才。那时候他们其实都不老，但都称他们四大老教授。吴乐懿曾说："我刚四十出头，不老也硬被你们叫老了。"

郑曙星：吴乐懿是我的老师，她在教学上很有魅力。刚开始学一首曲子时候，你并不觉得好听，但经过她教以后，才发现这个曲子里有那么多的内容，你可以一步步挖掘下去。

王叔培：吴乐懿先生一直坚持演出。从图书馆里可以查到，她在解放前有许多演出的广告，她差不多每个星期都开音乐会，一年一场独奏会，她80岁还在北京演出。

周薇：吴乐懿先生年轻时是一个非常杰出的女钢琴家，在那个时代是非常少见的。晚年她跟我聊天说："我不是一个称职的母亲，因为我欠他们的太多了。我年轻的时候就是到处演出。孩子们经常晚上见不到妈妈，等我到很晚，可等我回家的时，他们都已睡着了。我当时全部的心思都放在音乐上，艺术对我的吸引力太大了。"她说，作为一位女钢琴家太不

① 文中"这里"即今日上海音乐学院地址汾阳路20号，1325号指的是1931年8月30日起使用的国立音专校址：辣斐德路（今复兴中路）1325号。萧友梅于1940年逝世于此（当时为体仁医院院址）。

容易了。

王叔培：贺院长讲到钢琴系时很自豪。钢琴系进步很大，在国内音乐界的印象中，上海音乐学院钢琴系水平很突出，人才也出得很多。所以，“文革”期间造反派说，钢琴系是资产阶级修正主义的黑窝，音乐学院要改造的话，先把钢琴系捅掉。

被国外媒体誉为“天才的肖邦作品演奏家”、真正的“钢琴诗人”的女钢琴家顾圣婴[①]，20世纪50年代也生活在我们这座城市里。在她熟悉的愚园路淮海路上，今天已难觅她当年求学散步的芳踪，也淡忘了她的狂喜与悲恸。她珠走玉盘快捷的触键技巧，对作品内涵深邃的洞察，灵巧华丽的演奏风格，使她成为那个时代中国钢琴演奏的佼佼者。

朱践耳：我和顾圣婴最初认识是在1957年底或1958年初。那时候，我正在苏联留学。她和刘诗昆被国家选派去参加柴科夫斯基比赛，他们提前去那里跟一些老师上课，所以认识了。接触得不多，但给我印象很深刻。她言语不多，很年轻，才20出头，非常用功，很好的一个人。当时我们留学生都叫她小阿妹。她看上去比实际年龄还小。

林应荣：我是在苏联留学期间的一次联欢节时认识她的。当时人们在传，说她根本没有进过音乐学院，但17岁就成了上海交响乐团的独奏演员。我们当时在苏联留学。那一届非常成功，一会儿是圆号韩铣光拿了金奖，郭淑珍女高音独唱也拿了金奖，顾圣婴也拿了金奖，到那里就去祝贺她们，一个个拥抱，非常高兴。

郑曙星：顾圣婴是非常好的人，非常善良，非常真挚，而且非常勤奋。但是，她在日常生活中就像一个艺术家，有点糊涂。有一次，我和她一起去北京，在火车上碰面才知道，她什么东西都没带。一天一夜就吃一个苹果，是挺有意思的人。

林应荣：我曾听过顾圣婴练琴。她练琴有个很大的特点，一边弹一边唱，唱得非常响。

---

① 顾圣婴(1937.7.2～1967.2.1)，钢琴家，祖籍江苏无锡人，出生于上海的一个书香门第家庭，5岁获得钢琴奖学金，进入设有钢琴科的上海中西附属二小，三年后便历年在比赛中获首奖和琴科奖学金。先后师从邱贞蔼、杨嘉仁、李嘉禄等。1953年，与上海交响乐团合作演奏肖邦、贝多芬的钢琴协奏曲，翌年为该团钢琴独奏演员，1955年举行个人独奏音乐会，1957年起先后在国际级大赛中获奖(详见下文解说)，为新中国第一位在国际大赛中获大奖者，国际评论其“天生的肖邦演奏家、真正的钢琴诗人。”不幸在“文革”中不堪忍受各种压力和打击而含恨自缢，英年29岁。

我就问她:“你为什么弹琴的时候唱得那么响?”她就告诉我,虽然她从小很有基础,但太顾虑技巧,有点放不开,所以当技术上有些障碍时,就很难克服。后来,杨嘉仁老师给她很大的帮助,很信任她,无论技术上是否能通过,杨老师都叫她上台,鼓励她弹。而且,要求她一边弹,一边大声唱,不要停止弹奏。这样一来,没有了顾虑,技术就跟上去了,受益非常大。自此之后,她就养成了习惯,一边弹,一边唱,好像杨老师还在她身边教她一样。

朱践耳:她弹奏最大的特点是非常有感情、很细致、技术很好。其演奏肖邦尤为突出。我写的《云南民歌》中有一段很抒情。那一段就是她演奏得最好,别人都不如她。

1957年,顾圣婴获得第六届“世界青年联欢节钢琴比赛”金奖,1958年获第十四届瑞士日内瓦国际音乐比赛女子钢琴最高奖,1964年在比利时布鲁塞尔伊丽莎白皇太后国际钢琴比赛中获奖。然而,这一切的辉煌在1967年那个腥风血雨的冬日却戛然而止。

王叔培:顾圣婴非常可惜,她是一个非常出色的钢琴家。顾圣婴的特点是非常细腻,她可以把每个音符做得很有意义,使得每个音符里都有她的感受。她演奏的浪漫派作品,层次非常丰富。即使你坐在音乐厅的最后一排,她演奏的最轻的音符,你都可以听得很清楚。

林应荣:她的演奏非常美,不是很戏剧化,她的演奏就真的像作诗一样,音乐是发自内心的。

王叔培:她弹得非常自然,你觉得就像肖邦在说话,而不是别人在演奏肖邦的作品。

朱践耳:顾圣婴非常有才能。今天我们说起她,非常怀念她。她去世时不足30岁。这是一个很大的损失,也是“文革”的一个恶果。

被那场史无前例的浩劫夺去才华和生命的不只是一个顾圣婴,还有李翠贞、范继森等一代英才。他们“生于斯,作于斯,死于斯”,为自己钟爱的钢琴事业鞠躬尽瘁。“文革”后,范继森先生的长子范大雷继承了父亲未竟的事业,在钢琴教学中成就斐然,先后培养了孔祥东、周挺等国际比赛获奖者,使父辈们的事业得以薪尽火传。

周薇:有一次我去看范大雷,他躺在病床上,得的是严重的多囊肾病,经常要去换血。

他躺在病床上，无力和我多说话。但是，没说多久，他看看手表，说要到学校给学生上课。我说你这样子怎么能去？他马上从床上非常艰难地爬起来，手捂伤口，骑着自行车到学校去，就为了学生当时要去参加比赛。这种精神非常感人。

徐嘉生：他对教学很有信心，曾对我说："妈妈，我可以教得很好。假如爸爸在的话，我可以做他很好的助手。"

周　薇：我们中国的钢琴教育有今天，真是离不开许多为艺术献身的老一代的艺术家，以及像范大雷这样年轻的艺术家。这也是我们上海钢琴教育界非常宝贵的传统。

（傅聪演奏莫扎特作品）

郑曙星：我从未见过傅聪的讲学是这样的情形，他上大课的时候，不仅钢琴系的人去听，而是全校各个系倾巢而出，大礼堂都坐满了人。听他上课，特别有意思，不枯燥，而是非常有理论。他也不教你手指要怎样动，他完全从音乐出发。我们可以从他的上课中学到很多东西。例如，他把音乐与中国古代的文学诗词结合起来，从而给你勾勒出一个意境或一个画面。

周薇：比如，上课时有个学生弹肖邦，其中有个重复音。学生怎么也弹不出紧张感。突然，他说这就像京剧里的花旦，学生马上就领悟了。我们很惊奇，他怎么结合得这样好！把京剧和钢琴里的重复音结合在一起，那种感觉马上就出来了。

《牧童短笛》 贺绿汀作曲，叶思敏演奏

钢琴作为欧洲音乐文化的优秀成果，在它踏入中国国土的那天开始，就孕育了中国钢琴曲的诞生。1934 年 5 月，俄国作曲家齐尔品出资，在上海国立音专举行了一次"征求有中国风味的钢琴曲"活动。结果当时还在音专学习的贺绿汀创作的《牧童短笛》获得了头奖，标志着中国钢琴音乐创作进入了一个新的历史时期。

叶思敏：我外公那时是国立音专的一个普通作曲学生，住在复兴路襄阳路口，当时是一个裁缝店的阁楼上。那时已经和我外婆结婚了，尽管生活非常困难，吃饭经常成问题，但外

婆非常支持他学习。听说征求中国风味钢琴作品，外婆知道外公有一些很有想法的作品，非常支持他去试一试，鼓励他说，如果失败了也没关系。外公后来就把作品投了稿。

钱仁平：这部作品是中国民族风格与复调技巧的完美结合。它不但在我们中国大地上广泛流传，而且由齐尔品先生和更多的后来者将其带到国际上广泛演奏，成为中国钢琴文献中最著名，也是被演奏得最多的钢琴作品之一。

周薇：我从小就开始弹《牧童短笛》。它很奇特，一直到现在，几十年过去了，我弹奏时还会有一种新鲜的感觉。后来也有不少中国钢琴作品，尽管都比它复杂得多，加了很多的花。但是，依然还是《牧童短笛》能打动人心，具有那种最纯真的感觉。

叶思敏：《牧童短笛》就像中国的山水画，是一种写意的风情。这可能和外公从小的生活经历有关。他是湖南邵阳人，出生在一个农民家庭，从小接触了湖南的青山绿水红土地，他小时候也经常去放牛，也会在放牛的时候跟其他小朋友对山歌。我 20 岁那年到他家乡去，看到他出生的小木屋，看到他小时候玩的小山坡、小树林，我豁然开朗，找到了《牧童短笛》的意境。

20 世纪六七十年代，王建中先生改编和创作的《梅花三弄》、《百鸟朝凤》、《绣金匾》等经典的作品，运用了民间音乐的曲调素材，丰富了钢琴演奏技巧与民间音乐的结合，成为这一时期的代表作品。

王建中：当时我听了古琴曲《梅花三弄》的录音，有了感觉，要把它改写成钢琴作品。将古琴曲改编成钢琴作品，需要设想怎样的音响效果，怎样的和声色彩，还是要结合自己的作曲知识，长期积累的音乐感觉，包括演奏的感觉来构想，一点点摸索出来。创作钢琴作品有一个感觉问题，所谓感觉就是钢琴的音响。《梅花三弄》开始是幽静的梅花的形象，然后就有飞雪等严峻的自然环境，就有比较激动的风雨声，最后又安静下来。也就是要有一个立意，即使是改编也要有一个立意。需要思考准备怎么做。否则，仅仅改变旋律就没有什么大的意思。想要感人，你必须身临其境。

梵欧铃的故事

访谈人员(按访谈顺序排列)：

钱仁平(上海音乐学院教授,《中国小提琴音乐》作者)

胡彭寿(上海香山中医医院顾问)

袁培文(上海音乐学院小提琴教授)

温　谭(原上海交响乐团小提琴家)

郑德仁(原上海交响乐团大提琴家)

陈慧尔(原上海交响乐团小提琴副首席)

丁芷诺(上海音乐学院小提琴教授)

华天礽(上海音乐学院副院长,小提琴制作家)

潘寅林(上海交响乐团首席小提琴)

1923年素有近代小提琴之王美誉的弗里兹·克莱斯勒访问中国，在北京和上海举行演奏会，给中国观众留下深刻印象。1931年底，20世纪另一位伟大的小提琴演奏家雅沙·海菲兹来到上海，在当时的星光大戏院举行了三场独奏音乐会。他高超的技艺、美妙的音色，既表现了浪漫主义激越的感情和富有戏剧性的强烈对比，又融合了古典主义的高尚、雄伟、端庄和严谨，使上海的听众对小提琴优雅的造型和美妙的音色有了进一步的认识。

钱仁平：小提琴艺术是来自西方的外来艺术。它从当初进入中国，到如今在华夏大地根深叶茂，是中国与西方文化交流的产物之一。中国最早可见的小提琴乐谱是18世纪外国传教士带来的，中国最早的小提琴表演是在清朝乾隆宫廷中出现的，但那个时候对小提琴音乐及其乐器自身都还只是人们以一种猎奇的心态，将作为一件洋玩意来看待的。

胡彭寿：梵哑林是从英文梵欧铃(violin)的中文音译过来的。我们小时候初学时都叫梵哑林，正式学习小提琴后都称梵欧铃(violin)，因为梵哑林听起来可能有上海土语成分。

意大利人富华1921年被聘为工部局管弦乐队首席小提琴师。这位毕业于米兰音乐学院时获首奖的高材生，来到上海之前曾是意大利著名的三重奏组成员。1929年10月，富华被聘为国立音专小提琴组主任。他凭借精湛的技艺和严格要求，培养出许多优秀的小提琴演奏家。在长达30余年演奏、指挥和教学生涯里，富华为中国早期专业小提琴教育做出了卓越的贡献。

袁培文：我跟富华学琴时很小，大约是临近新中国成立前夕。人家都说富华脾气很大、很凶，但依然有很多人跟他学琴。

温谭：如果你功课复习得不好，富华就会发脾气，甚至把你的琴谱往窗外扔，把你赶出课堂。功课复习得好他就非常高兴。外国老师大多都这样。

袁培文：有一次，我还没有走到他家，就听到他大声咆哮，我很害怕，他肯定在发脾气。到他家时，花园里有个门铃，门一推就会响，他从窗帘里一看就知道什么人进来了。到了教室，前面的同学还没有上完课，我看见他龇牙咧嘴地骂，因为那个同学的演奏节奏不太准。

郑德仁：富华这个人水平很高，指挥很有效果。我一直在他的指挥下工作。

钱仁平：那时国立音专的小提琴教育代表了20世纪上半叶中国小提琴专业音乐艺术教育的最高水准，富华先生对此起了非常大的作用。我们知道，中国小提琴艺术的一代宗师谭抒真先生就是富华的学生。

1938年11月，纳粹德国开始变本加厉，大肆迫害犹太人。大批犹太人纷纷出逃避难。因当时全球经济萧条，各国政府普遍控制移民。唯独处于孤岛的上海租界，入境不需要签证。至1941年，太平洋战争爆发时，先后到上海避难的犹太人总数已达一万七千人。他们当中有不少是小提琴艺术的顶尖高手。1939年2月，驰誉全球的匈牙利小提琴艺术家约瑟夫·约阿希姆的得意门生、德国犹太人卫登堡随着这股流浪人潮也来到上海。他在此招收私人学生以谋生计，并在国立音专兼职，直至1952年逝世。卫登堡把生命的最后时光献给了他的第二故乡——上海，为中国的小提琴艺术的发展做出了重要贡献。

陈慧尔：卫登堡非常有名，国际权威的《新格罗夫音乐及音乐家词典》里有他的名字，他过去是德国一家歌剧院的首席。

胡彭寿：他是德国犹太人，遭到了希特勒的驱逐，犹太人对上海很有感情，当时逃往上海的犹太人有好几千，卫登堡也是其中之一。

陈慧尔：抗战时期虹口区住着犹太人，中国保护犹太人。卫登堡也住那里，他每个星期到我家给我父亲上课，他还会弹钢琴，我父亲拉小提琴，他弹伴奏谱子都不用。我母亲烧罗宋汤给他吃。我经常远远地看着他驼着背从弄堂走出去。

胡彭寿：谭抒真老师查找了许多资料后，发现卫登堡很有名。所以当时许多人跟他学琴，我也是其中之一，一直随他学习至其去世。卫登堡不仅小提琴拉得好，也弹得一手好钢琴。他是德国最有名的教授约阿希姆关门弟子。

钱仁平：现在我们回想起来，给小提琴这种乐器写下我们中国人声音的，可以追溯到1912年。之后，国立音乐院创办人萧友梅先生留学德国莱比锡音乐学院期间，他曾创作过

一首弦乐四重奏。据上海音乐学院的中国近现代音乐史学家陈聆群教授考证，从严格意义上讲，中国人写的第一首小提琴独奏作品是中国著名的地质学家李四光1919年在巴黎创作的。那时候李四光在海外留学，准备回来报效祖国，途经巴黎时写下的《行路难》。

1925年，年仅18岁的谭抒真从青岛来到上海美专学习，他的小提琴演奏才能受到了校长刘海粟的赏识。第二学期就聘请他为美专小提琴教师，并负责指导美专乐队。1927年春，谭抒真参加了有着“远东第一”美誉的上海工部局交响乐队，成为这支乐队的第一位中国人。

丁芷诺：谭院长曾对我说过，那时候是一个荷兰指挥，谭先生问能否参加乐队，指挥听了他的演奏说，你来吧，谭先生问：“我能不能得到工资？”他回答说“没有工资，你不过是实习的。”

温谭：谭抒真先生1927年[①]进了工部局乐队，是最早的一个中国演奏员。

袁培文：我从小就知道谭先生，但没有机会认识。早年学琴时就听说中国有马思聪、马思宏，还有上海的谭抒真这些名家，虽然没有见过面，但心里很崇拜他。

丁芷诺：读大学时，我跟谭院长学过一年小提琴。开始我不太适应，因为谭院长话不多。你拉一个曲子，他说蛮好，就没有话了。这可怎么办？有时一首曲子只有20分钟，接下来就没有话了。后来我自己想了个办法，自己准备好，像查字典一样，我问这问那，谭院长就讲了很多很多。他非常博学多才，但不像有些教师硬要灌输给学生，照他的办法去做。

华天礽：我第一次去上谭院长的课，他并没有讲很多学术的东西。他讲了一个《水浒》里的故事：武松到景阳冈打虎，三拳把老虎打死。《水浒》里有这么一段话：武松这三拳，真才实学，非同小可。这两句话我印象非常深刻。我现在工作了这么多年，回想起来这八个字还是我的座右铭。

丁芷诺：有一次，谭院长告诉我们，他说终于把勃拉姆斯协奏曲练出来了。我说给你拍

① 采访者口误为1923年，应为1927年。

录像好吗？他说不行，还不是拍录像的时候，而且我是赤膊光着背在拉，因为那时天很热，不能拍。很遗憾，后来也就没拍成。

袁培文：谭先生去世前，我收到他一封信。信中他回忆、总结了我们关系几十年的转变，即开始是师生，后来是同事，再后来他的小辈都是我的学生。我一直认为，"一日为师，终生为父。"我对他像我父亲一样。我每个月都拜访他一次，直到他去世没有间断。他曾说，我称你老弟吧。我说不敢当，你是我的老师。

作为中国第一代小提琴演奏家的谭抒真先生在长达 77 年的教学、演奏生涯中硕果累累，他还是中国小提琴制作事业的开创者。上世纪 30 年代，他就开始尝试自己制作小提琴。1949 年，任上海音乐学院副院长兼管弦系主任之后，在国内首先创立了小提琴制作专业。经他培养的学生不少成为全国各家提琴厂的厂长，有些还是小提琴的制作大师。

华天礽：我听谭院长讲过，他有一次坐火车遇到一个东北人，在抽一个烟斗引起他的注意，因为那个烟斗的木材和小提琴的材质很相近，有花纹的枫木。谭院长就问他，"这个烟斗哪里来的？""自己做的。""问你烟斗的木头哪里来的？""是东北虎林地区的木头。那里到处都是，用来做劈柴。因为有花纹的木头很难加工，所以我就拿劈柴来做烟斗。"这样谭院长就知道，在东北的虎林地区有花纹的枫木。他就派学校的工人，到那里去找这种木头，果然找到了这种木头。所以我们从上世纪 50 年代以来，国产的小提琴主要用东北地区产的枫木。

胡彭寿：谭先生对小提琴的制作研究是中国第一人。上海音乐学院的乐器厂就是他创办的，还有上海的提琴厂也是他创办的。他自己做了许多好的琴，大概十几把。我有一把他 1950 年做的，这把琴是我作为他的学生而给我的，有他的签名。他到八九十岁还在继续做琴，至今还有不少尚未完成的琴在家中。

对于小提琴音乐的爱好者来说，1957 年新一代小提琴大师俄罗斯学派的代表人物大卫·奥伊斯特拉赫到访上海，是他们一生中最重要的时刻。大卫·奥伊斯特拉赫的演奏气势

如虹、质朴高尚，技艺精湛辉煌，音色圆润明亮，具有生机勃勃的现代音乐感，使到场的听众如痴如醉，至今记忆犹新。

郑德仁：奥伊斯特拉赫到上海来，我们简直疯狂了，但一票难求。在大光明演出，拉得非常好，演出很成功。曲目是柴可夫斯基小提琴协奏曲。当时，很多音乐学院的学生没有票，奥伊斯特拉赫非常友好，让学生全部进场坐在舞台后面。学生们非常高兴，可以近距离看他拉琴，他还转过身来专门拉给学生听，这个音乐会非常非常棒。我还保存了当时的照片，很宝贵。这场音乐会我到现在都没有忘记，是我记忆中最美满的音乐会。当时指挥黄贻钧很紧张，他刚学指挥不久来了这么大的音乐家，他害怕得不得了。

1958 年 8 月，上海音乐学院管弦系的几位青年学生俞丽拿、丁芷诺、沈西蒂、林应荣及何占豪组成小提琴民族学派实验小组，探索小提琴曲在创作、演奏上的民族风格。勇敢地提出了“小提琴民族学派”这一响亮的口号，对发展中国小提琴艺术具有深远意义。

1960 年 女子弦乐四重奏组（获柏林第三届舒曼国际弦乐四重奏第四名）

林应荣：开始是学校里得到文化部的通知，说要组织全国的弦乐四重奏选拔，因为有个机会到柏林参加比赛。当时在国内弦乐四重奏是没有什么基础的。

丁芷诺：听到这个消息就很兴奋，因为我们很喜欢弦乐四重奏，但听说学院准备派一个男子组，当时男子组力量很强。

林应荣：当时我们女学生们特别努力，选拔赛前两星期原来组合中的大提琴演奏者手有点问题。原因是她的揉弦方法和苏联专家的要求不一样，在改方法中把手弄伤了，以致不能动了。那时我刚从苏联留学回来，院党委通知我，让我去顶替拉大提琴。

丁芷诺：当时一位苏联专家对领导说：“我只教男子组，不教女子组。”“为什么？”“女的太年轻，而且你们这样做会夭折的。”他甚至把铅笔拗断了。我们不在乎，他不教，我们就去旁听。他给男子组上第一堂课的那天，我们下午五点半就早早地吃了饭去旁听。六点了，老师没有来。男同学等了一会儿了，就先去吃饭了。于是，我们就拿起他们的琴来演奏，正

在拉的时候苏联专家进来了。他问:“怎么一下子男的变成女的了?”当时他不好意思了,就坐下来听。男同学吃完饭回来,把我们赶走,他们来拉。他们几个一顿饭吃糊涂了,上来就出错,接连地拉错。结果苏联专家生气了,他说:“下次我先给女生上课。”就这样,我们争取到学习的机会。

林应荣:当时,我说一共练两个星期,一个星期我自己练,第二个星期和你们合排。哪知道丁芷诺当天就到我家,把我铺盖一卷让我住到学校里去。当时学生都住读。开始我觉得很不习惯,她们对我的印象是比较散漫,因为我总觉得练会儿琴要休息一下。可她们不休息,一口气练下去。我就找理由说要回家去一次,有东西没有拿什么的。她们就议论说,这个人很散漫,总找借口走开。

丁芷诺:我们当时提出口号是:“冲向柏林,为国争光!”我们给自己提了很高的要求,把谱子全部背出来。

林应荣:有一天排练中,突然中提琴声部没有进入,吴菲菲说,我梦见谱子上一个大鸡蛋,太累了,都睡着了。

小提琴独奏曲《苗岭的早晨》(陈钢改编,潘寅林演奏)

1975年,作曲家陈钢根据白诚仁的口笛曲改编的小提琴独奏曲《苗岭的早晨》,作品短小精炼,曲调热烈明快,既保留了原口笛音乐的特色,又充分发挥了小提琴的特性,并吸收了二胡的滑音、笛子的花舌等我国民族乐器的演奏技法,展示了妙趣横生的鸟鸣、惟妙惟肖的芦笙、热情奔放的苗家舞蹈,描绘了一幅苗岭晨曦万物苏醒、生气勃勃的优美景色。这部作品从诞生之日起就以其丰富多彩的技术组合、优美灵动的音乐语言而广受欢迎,是小提琴舞台上常演不衰的保留曲目。

钱仁平:20世纪70年代中后期,中国作曲家在探索小提琴民族化的道路,寻求发挥小提琴器乐的艺术,展现中华民族审美特征的作品过程中,产生了一批很优秀的作品,现在依

然脍炙人口。在这一大批作品中,陈钢先生做出了非常重要的贡献,他写了一批传世佳作。

潘寅林:我觉得这些曲子很有特点,而且在当时可以说是家喻户晓的。比如《金色的炉台》,电台经常播放。陈钢把不同的民间素材改编成小提琴作品,并也尽量用小提琴方法来展现。每次在创作过程中,他都让我试拉。我也把自己的意见转达给他。这样很快作品就完成了。这些作品外国人也不一定会拉,如《苗岭的早晨》的滑音,外国人没有中国人拉得好。斯特恩来中国时听了这首作品非常欣赏。我到国外去演奏,听众都很喜欢。有这些作品出世,填补了当时中国小提琴音乐的空白。

钱仁平:我们现在回顾中国小提琴艺术有一百年的历史了,上海地区是中国小提琴艺术的重镇。无论是20世纪上半叶到建国以后,上海地区为中国小提琴艺术发展起到了非常重要的作用。从演奏、教学、理论研究和创作,做出了全方位的贡献。20世纪80年代,特别是上海音乐学院为世界乐坛培养了一大批优秀的演奏人才。经过了一个世纪的积累,各个领域人才的培养、成长都有了显著的成绩。我相信我们中国小提琴艺术,包括上海地区的小提琴艺术发展会在新的世纪更成熟、完善。

剧院变迁

访谈人员（按访谈顺序排列）：

许步曾（上海社会科学院研究员，犹太史学者）

任　一（原上海东方艺术中心咨询主管）

刘贤鹏（老乐迷）

缪陆明（原上海音乐厅总经理）

沈次农（《新民晚报》责任编辑）

清同治五年，即1866年，华洋杂处的上海租界。由英国外侨组建的业余话剧团“浪子”和“好汉”合二为一，成立了上海新人爱美剧社。第二年，他们筹款建造了中国最早的欧式剧场——兰心大戏院。1871年，这座木结构的剧院毁于一场大火。次年，在今天的虎丘路上，再建了一座新兰心大戏院。这里成为外侨戏剧演出的中心，也是我国早期话剧演出的主要场所。

许步曾：清朝在鸦片战争被打败后，签订了不平等条约，五口通商。上海是五个港口其中之一。这是在1843年底，到1867年不过20多年，上海来了许多外国人定居或经商。他们也需要文娱活动，所以有业余剧团，是演戏的，而不是音乐。

任一：从清代开始上海有了许多茶楼，当时茶楼请剧团来演出，是为了吸引大家来喝茶。当时只收茶资，不收演出门票。到1843年上海开埠，大量的资本进入，引起了剧团运作方式的改变，剧团开始了商业性运作，当初不计茶资的茶楼被慢慢淘汰，剧团有了自己的场地进行演出，演出质量有所提高。

许步曾：兰心是什么意思呢？英文是Lyceum，它原为古希腊文，原意是小树林，是祭奠希腊天神的。据说公元前300多年，古希腊哲学家亚里士多德喜欢在小树林中教授学生，所以小树林又有学林或学院的意思。

今天，坐落在茂名路和长乐路转角上古朴典雅，内部装饰华丽的兰心大戏院建成于上个世纪30年代。它是当时远东闻名的上海工部局乐队[①]的主要演出场所。乐队每周一次的音乐会像一块磁铁吸引着这个城市的交响乐迷。

抗战胜利后，京剧大师梅兰芳复出的首场演出选择在兰心大戏院举行。世界著名演奏大师、小提琴家海菲兹也曾在此登台演出。

刘贤鹏：因为兰心大戏院场地比较小，在里面听音乐有温馨的感觉。

---

① 原解说词为“上海工部局交响乐队”。据史料查证，全称为“上海工部局管弦乐队和管乐队”。或人们简称为“上海工部局乐队”，一般不称“交响乐队”，故更正。

许步曾：里面的座位也很舒适，观众席有723个，音响效果非常好，观众不仅从每个角落都可以对舞台看得非常清楚，而且音乐演奏也听得非常清楚。戏院扶梯也设计得非常气派，楼上的休息室也很优雅。

刘贤鹏：当时每个星期开一场音乐会，大多是交响音乐。星期六上午有一场彩排，我们凭一张卡可以免费去听。星期天晚上的彩排从5点半至7点，也允许大学生听。

任一：从兰心大戏院以后，西方的剧场运营方式和舞台设计都慢慢地被国人所接受。当时重建的兰心大戏院、逸夫舞台、上海音乐厅的原址，都是在20世纪二三十年代建起来的，当时就已经出现了镜框式舞台，灯光布景也比较讲究。这批舞台的建设，为以后的音乐演出提供了场所。由于它们的存在，对上海的西方音乐的引进，起了不可低估的作用。

1930年3月16日的《申报》上，刊载了这样一则消息："本埠爱多亚路南京大戏院现已落成，定于明日上午九时开幕，其规模之阔壮，设备之周到，是为沪上精晋所仅有。院中可容观众一千六百位。"

南京大戏院是当时上海最豪华的首轮影院之一。解放后改名为"北京电影院"。1959年，为庆祝中华人民共和国成立十周年而举办第一届上海之春音乐节，将其重新设计改建为专供音乐会演奏的剧场，更名为"上海音乐厅"。

刘贤鹏：从北京电影院改变成上海音乐厅后，场地比较大，容纳的人比较多。交响音乐会大部分都在这里举行。

任一：1959年，为了庆祝新中国十周年和第一届上海之春音乐节的开幕，上海急需一个专门的音乐厅，当时也是测试了很多上海现有的剧院，最终选择了北京电影院。在改造的过程中，在墙上抹了一层草灰一样的东西。结果，在测试音响时，恰巧其混响时间是最棒的，这就造就了上海音乐厅最好的非常温暖的音响效果。从那以后，上海音乐厅作为一个专门的正式音乐剧场。

刘贤鹏：20世纪50年代后期，大量世界顶级的乐团和演奏家都来演出，这段时期真是

黄金时代。差不多每个星期、每个月都有外国优秀乐团和演奏家来演出。当时票子很难买,必须早上四五点来排队。票价也不贵,比看一场电影贵不了多少。

“经过一个有大理石阶梯的门厅,记忆中是微黄色的扶梯,像万年青的叶子一样弯弯地向两边延伸去,缓缓上升,像一个真正的巴洛克宫殿。”这是上海作家陈丹燕记忆中的上海音乐厅。十六根气度不凡的罗马式立柱配合饰有希腊式花纹的拱门典雅和谐。人们常把建筑比作凝固的音乐,上海音乐厅可以说是最好的印证。这里,绝佳的混响效果被众多中外音乐家所青睐。

缪陆明:自1992年起,我在上海音乐厅工作了十几年。上海音乐厅在很长一段时间里,是上海音乐活动的中心。很多爱好音乐的朋友,在这里碰头,大家形成一个圈子。剧场建筑是欧洲古典风格的,正好同它表现的古典音乐是一种呼应。听音乐是需要一种环境、一种氛围。有一次碰到一个作家,她说要看音乐厅这两面镜子,因为她中学时候和许多同学一起来,就对着这两面镜子一直看啊、照啊,印象非常深刻。现在她已经50多岁的人了。

任一:曾有一个台湾导演看了音乐厅后感慨说,上海之所以是不可取代的城市,正是因为它有着太多这样的建筑。

缪陆明:20世纪90年代由我经手举办的音乐会中,有不少相当著名的音乐家在这里演出过。诸如中国钢琴家傅聪,西班牙的拉罗恰、小提琴家约翰·斯顿、德国男低音歌唱家库特·摩尔等。

沈次农:我记得法国的长笛大师朗·帕尔开两场长笛独奏音乐会。一般来说长笛曲目不如钢琴,听久了就会觉得枯燥了。但朗·帕尔真是一个非常棒的大师,两场演出我都去听了。遇到这种音乐会,大家都不会错过。

任一:由于我在上海音乐厅里做研究课题,待了一段时间,觉得这种巴洛克风格的建筑给我留下了非常深刻的印象,是其他的新式剧院无法取代的。

缪陆明:这些剧场对一个城市来说是一笔很难得的财富。所以有些人提出,上海音乐

厅平移合算,还是重新造一个合算?我们的确要考虑这个问题,这是一笔经济账。但是,有些问题并不是经济能替代得了的。像这些优秀的建筑和剧场是这个城市不可或缺的一段历史,像文物一样珍贵。所以我觉得平移改造是非常需要的。或者说历史是不可隔断的,这是我们文化的命脉,历史和文化正是这样一点点积累下来的。

许步曾:南京大戏院就是现在的上海音乐厅。设计者是个中国人叫范文照,他除了设计南京大戏院,还设计了美琪大戏院。

缪陆明:这个老先生是中国第一代留洋回国的设计师。他是广东顺德人,在上海圣约翰大学毕业后,到美国宾夕法尼亚大学去学建筑。1922年学成回来后,在上海自己开了建筑设计事务所。

许步曾:他的设计风格非常好,你看南京大戏院进门地方非常小,但从扶梯上去,二楼有个回廊,看起来非常舒服,具有古典风格。这是在1930年时建造的。到了1941年,他设计了美琪大戏院,美琪大戏院的扶梯也是非常气派的。

缪陆明:两个剧场的建筑风格是不一样的,上海音乐厅属于欧洲古典的罗马风格,诸如这些立柱、装饰花纹;而美琪大戏院并没有非常明显的外国风格,但它很有自己的个性特点。

设计了南京大戏院的中国建筑师范文照1940年又设计了风格迥异的美琪大戏院。今天,坐落在江宁路上,和南京路梅龙镇广场遥遥相对。其内厅还保留了20世纪初较为现代化的设计——优雅的弧线、宽阔的楼梯将您缓缓引入剧场。宽大的舞台视听俱佳。这里是旧上海高级娱乐场所,经常举行歌舞表演。解放后它也成为上海音乐演出又一重要场所。

沈次农:当时一般的音乐会都放在上海音乐厅,大家也经常会注意演出信息。那时候的报纸不像现在演出之前有那么多的宣传,只是到卖票的时候登一个广告。因此,大家都很关注报纸上的广告。

刘贤鹏:听演出和听唱片是两码事。做个比方,唱片就如吃罐头食品,听音乐会就像吃正餐了。我印象最深的是,奥伊斯特拉赫到上海来演奏,他演奏的颤音像铃声一般,清脆和

细腻,这真是一种享受。但是,开始我们听奥伊斯特拉赫的演奏不习惯,因为听演出前我们拿唱片比较,比如海菲兹、克莱斯勒、西盖蒂同样是演奏贝多芬的协奏曲,觉得奥伊斯特拉赫慢得无法忍受,还是海菲兹听起来舒服。但听了奥伊斯特拉赫本人的现场演奏就是另外一种感受了。

沈次农:记得一个爱乐者曾说:"我每一次一看到报纸上的音乐会广告,总是第二天早上就赶到上海音乐厅去。"为什么那么早呢?实际上那时买票并不紧张,但他一定要去买二楼第一排的位置,因为二楼的声音要比下面好得多。

缪陆明:美琪大戏院也不错,它是多功能的,因为舞台比较大,音乐会、芭蕾、歌剧及综艺节目都可以在那里上演。

陕西南路永嘉路的文化广场是新中国成立后上海建造的第一所大型室内剧场,其前身是法国商会赛狗的赌场,称为"逸园"。文化广场1952年开始建造,可容纳15000人左右,1244平方米,是全市最大的舞台。福州路上的市府礼堂不但拥有宽大的舞台、乐池,观众可容纳近2000人。每年演出平均一百多场。今天,这两个大型剧场已不复往日之盛。但那一幕幕精彩的演出却是爱乐者心中永远抹不去的回忆。

沈次农:1978年波士顿交响乐团来演出,小泽征尔指挥,在市府大礼堂。我第一次碰到那么好的乐队,那么好的指挥。我坐得很近,所以台上演奏家的状态和声音,给我留下非常深刻的感受。

刘贤鹏:市府礼堂音乐会比较多,像苏联国家交响乐团、德累斯顿交响乐团、捷克交响乐团等都在这里演出。剧场比较大,音响效果也比较好。

沈次农:虽然市府礼堂以开会为主,但也举行音乐会。因为上海音乐厅座位比较少,满足不了当时爱乐者的要求。而市府礼堂大概有近2000个座位,比上海音乐厅多几百个位置,这样可以多卖点票,让大家都能听到好的音乐会。

刘贤鹏:那时对学生来说免费的机会很多,所以对古典音乐的传播帮助很大。听的人

越来越多,演出也很多。我记得,曾有一个星期听过八场音乐会。

沈次农:一般来说,大众化的音乐会、流行音乐会都是在文化广场。那时还没有港台流行音乐概念,最流行的就是东方歌舞团的音乐会了。

缪陆明:在20世纪50年代末和60年代初,轻音乐类的亚非拉歌舞很轰动,这是以不同国家有特点的音乐综合在一起的一种音乐会。载歌载舞的大型演出这个场子很合适在文化广场举行。加上其后台的设施很好,演员休息室空间很大。

沈次农:商城剧院建起后大家都非常兴奋,觉得总算是有了一个非常现代化的、比较先进的音乐会剧场。但剧场建好之后,大家都觉得很失望。后来商城剧院的定位有所改变,经常举办爵士乐演出,用电声扩音效果还可以,但如果完全用自然声音,音响就差了。

“文革”后,上海市区新建了宛平、云峰、商城等剧院,对上海的音乐发展起了一定的推动作用。20世纪90年代,上海大剧院、艺海剧院、贺绿汀音乐厅相继落成,使音乐文化活动逐步升温。许多剧场开始寻找自己的市场,向个性化、专业化拓展。

任一:现在剧场的定位都不太明确,没有专门用来演出某一类型音乐的剧场。可能还是场地不够,所以没有太明确的定位。我想随着更多剧场的建成会改善一下。比如现在东方艺术中心有三个厅,所以定位都比较明确,上海音乐厅也有了自己明确的定位。兰心大戏院现在的定位就是上海怀旧歌曲,关于老上海的歌曲演唱会。现在慢慢地正在朝这个方向走,上海的剧场都会有自己的定位。

缪陆明:现在许多的剧场个性不强,现在我们希望一些剧场逐步显出自己的个性来。这样对经营管理和体现剧场功能都有好处。这说来容易,做起来难。因为有的剧场专门做某些演出,但是没有那么多同类节目怎么办?那么剧场资源就浪费了。但我们还是要逐步努力,因为这样做有意义的,就像专卖店,这样对经营管理会做得越来越精。

(全文完)

编导手记

胡建平

1.《丝竹乡音》

江南丝竹是中国民族器乐的主要乐种，曾盛行于江浙一带，上海开埠后汇聚于都市中，通过近百年的革新、发展，上海成了江南丝竹的中心。2003年通过朋友的介绍，我曾拍过一位民间的江南丝竹老艺人，对江南丝竹音乐有所认识。在上海音乐学院教授李民雄先生家的小屋里，我看到他年轻时采风收集的大量资料。在节目中我努力去追寻孙裕德、卫仲乐、金祖礼、陈永禄的故事，他们是当之无愧的中国民乐大师，但生活中却非常平凡。节目播出后，嘉宾张征明先生非常激动，认为结尾太悲；听说他和李民雄先生聊了很久，他恳切地希望我们再拍个续集，让江南丝竹爱好者看到点希望，我为老先生的执着而动容，同时又觉得一种无奈的惆怅。

2.《古琴雅韵》

1999年去韩国釜山参加一个画展时，结识了一位从桂林到日本留学画画的同行，给我讲了古琴和古筝的区别，等于是关于古琴的启蒙教育，之后古琴就令我非常神往。一年后

我参加并拍摄了在杭州举办的“东皋琴会”,对古琴有了一定的知识储备,也就是此次活动中我结识了大部分嘉宾,在闲谈中萌生了拍摄这期节目的念头。拍摄中着墨于上海的“今虞琴社”和“浦东三杰”。本期节目获得当年上海文广新闻传媒集团广播电视优秀节目奖电视社教类二等奖,后又传来古琴入选联合国教科文组织“人类口头和非物质遗产代表作”的喜讯。

3.《犹太音乐家在上海》

许步曾先生是犹太史研究者,发表过许多文章。节目拍摄前我们通了许多电话,主要是向他了解相关知识,还有就是商讨从什么角度来讲述这段历史。考虑到历史资料有限,我想请他做个向导,在上海犹太人生活遗址的实景中讲述,这样可以避免画面的沉闷、枯燥。我把这个想法告诉许先生,他一口答应了。拍摄的地点离我家很近,经常匆匆路过,这一天让我知道了这些寻常的巷陌中所蕴藏的许多故事。当时天还很冷,许先生站在风中一直坚持到拍摄完毕,令我感动。

4.《美妙的咏叹》

我是在采访谭冰若先生时,知道了上个世纪初世界三大男高音的名字,找来资料一看,非常震撼。中国的现代声乐艺术发轫于上海,在老一辈歌唱家的心中都记着苏石林这个名字。采访中我印象特别深的是,几位年届八十的声乐艺术家的坦诚。如周小燕先生没有讲自己的成果,而是谈了自己成长过程中的困惑和探索,我用她那段真挚感人的话作为结尾,这些话至今仍萦绕在我耳边。还有九十高龄的马革顺先生,最近去世的温可铮先生,在讲述自己“文革”中的磨难后,乐观地说要去北京为奥运会演唱。在剪辑本期节目时,我的心里充满了对他们的崇敬和感激。

5.《百年乐队》

拍摄本期节目时，正值上海交响乐团建团125周年。对于这支当年“远东第一”，见证了中国交响乐发展历史的百年乐队，有很多故事可以讲，最后我选择了以历届指挥的故事作为贯穿主线。91岁的音乐学家钱仁康，当时因为年事已高不便采访，后来通过节目策划樊愉的努力，他后来答应采访15分钟。但坐下来把话题谈开时，老人似乎忘记了时间，最后考虑到他的身体健康，我们主动停止了采访。

6.《花样的年华》(上)

策划《海上回音》音乐系列专题片确定选题时，首先想到的是“上海老歌”，因为它最具上海特色，也符合当时社会上的“怀旧”风潮，于是就从周璇等明星演唱的经典歌曲入手。采编过程中我阅读了大量的资料，寻找老歌录音来听，看老电影，首先使自己沉浸在上世纪30年代的音乐氛围中，去直接感受其魅力；同时也想通过老歌研究者来阐述这一文化现象的起源和变迁，使观众在欣赏音乐时有理性的把握。

7.《花样的年华》(下)

“上海老歌”以《花样的年华》为题分为上下两集，约请了歌厅老乐手、老歌迷、唱片收藏家、音乐学家作为嘉宾来讲述，希望给观众立体的感受。编辑时以周璇等七大歌后的经典歌曲，配上电影资料画面贯穿其中。将一些重要的作者、事件通过讲故事的方式呈现，避免学术理论化，而始终以声音、画面的感性展示为主。因为许多老歌只存有唱片录音，所以为它们配上相应的画面花了许多时间和精力。

8.《追忆音专》

上海音乐学院的前身国立音专，是中国音乐家的摇篮，一本厚厚的大事记，记录了近百

年来音乐学院所发生的重要事件，它们同时也是中国近现代音乐史上的重要事件。面对如此丰富的历史资料，我选定了开创者萧友梅、黄自，以及后来的贺绿汀、谭小麟等人作为贯穿的主线，以点带面。请来他们的学生来讲述自己亲身的体会，这些嘉宾都已年过花甲，他们都曾担任教学和领导工作，他们的认真同样令我肃然起敬。

9.《爵士舞步》

“上海老爵士乐”主要是指流行于上个世纪 30 年代舞厅的“摇摆乐”，它和好莱坞电影歌曲对当时的上海的市民生活影响深远。本期节目以音乐学家洛秦先生的论文为基础，原“百乐门”老乐手郑德仁先生热心请来他的同行，讲述当年的音乐生活。看到这些“老克腊”整洁的外表和优雅的谈吐，使我对当时的上海人有了些直观的印象。我还专门去书店觅来作家穆时英的小说集，为节目增添一些感性的描述。

10.《海上钢琴师》

上海是中国钢琴艺术的摇篮，我后来去南京、北京也遇到不少钢琴教师来自上海。在本期节目中，我把重点放在李翠贞、吴乐懿、顾圣婴等钢琴才女的不凡经历上，她们把自己的一生献给了我们这座城市，献给了自己钟爱的钢琴事业，她们的不幸也是我们民族的不幸，我们应该永远记住她们的名字。同样要记住的还有范继森、范大雷父子。对于中国钢琴作品，我只能在有限的篇幅内，以《牧童短笛》和王建中先生的作品为代表点缀一下。

11.《梵欧玲的故事》

在中学课文朱自清的散文《荷塘月色》里第一次知道小提琴的音译名字“梵欧玲”，觉得很奇妙；在上海过去也一直用这个名字，是一种时髦。因为 2003 年我为芭蕾舞剧《梁祝》做过音乐专题片，所以在本期节目中就有意避之不谈。而将重点放在把这一优美的音乐技术传授给中国人的两位犹太音乐家富华、卫登堡身上。对于一代宗师谭抒真我也不吝笔墨，

因为他是中国第一代小提琴家中的关键人物，影响最大。要说的故事很多，好在以后我又有机会制作了许多有关小提琴的专题片。

12.《剧院变迁》

剧院是一个城市的文化窗口，是展现艺术综合实力的平台。在准备本期节目前的案头工作时，我翻阅了一些有关上海演出场所的资料，并得到一些专业研究者的帮助。外拍时，我和摄像黄平讨论了工作路线图，首先来到外滩附近的市政府大礼堂遗址，这里已不复往日之盛，被夷为平地，成为一个简陋的临时停车场。只有一堵残墙，让人遐想当年绕樑的余音。再去平移后的音乐厅，由于撤除周边的建筑，改为绿地，使它显得更典雅、气度非凡。一枯一荣，使人心生感叹，世事沧桑，希望我们的城市明天更美好。落霞西边时，我们很疲惫，也很满足，这一天就像翻阅一本厚重的城市建筑的历史画卷。

附录

音乐的火种　林华、洛秦

音乐的火种

——纪念蔡元培先生

林　华、洛　秦

假如说音乐是能够给人们心灵带来温暖，能够使人们血液沸腾的火焰，那么，先生便是那火种，走北闯南，处处点然火焰，最后让荒原燃烧起轰天的烈火，去惊醒那沉睡了百年的亚洲雄师。

荒原？

是的！一百年前，这九百六十万平方公里，正是一片荒原。虽然它也有过青翠碧绿的蒙拂，有着五千年的文明可以骄傲，但那只是牧歌时代的灿烂。当帝国主义列强的舰炮对准暖暖农舍，企图用屠刀砍下我们脑袋的危命时刻，岂能是让山歌与村笛去唤起那些伸长颈脖争着看革命党斩首的愚昧百姓？岂能是以呕哑嘲哳号召善良的同胞奋起？

历史呼唤着伟人。

联合国教科文组织提出一份影响世界历史的一百人名单，其中五位是中国人。他们是孔子、孟子、孙中山、毛泽东和蔡元培。前两位是奠定中华文明道德思想的鼻祖，后两位是缔造了近代中国社会的领袖，而先生是以其教育思想为中国人启蒙的先驱。

身为前清翰林的先生，自幼接受的是四书五经穷理灭欲的教育，但以天下为己任的大志，使他追求真理，毅然投身辛亥革命，参加了同盟会。为了向西方探求救国的真理，他又

几度考察欧洲。

1912 年，先生创造性地从德文中译出“美育”一词，并作为自己的旗帜，以它为艺术教育的目的，代替宗教，以它唤起民众。在先生的教导、影响和鼓励下，中国近代历史上的音乐启蒙从此开始。

从 1917 年先生出任北大校长后，他极力将“美育”思想贯彻于教育之中，并且支持和倡导了一系列的重要音乐活动，包括特聘国乐名家王露为北大音乐指导；先生亲自任北大音乐研究会会长；在其倡导下，第一份影响国内音乐界的刊物《音乐杂志》问世；聘请留德博士萧友梅为音乐研究会导师；继王露之后，又聘请刘天华为北大音乐教师；改组音乐研究会为音乐传习所；支持组建了中国第一个中国人自己指挥和演奏的管弦乐队。在此期间，音乐研究会和日后的音乐传习所培养了大批音乐人才。

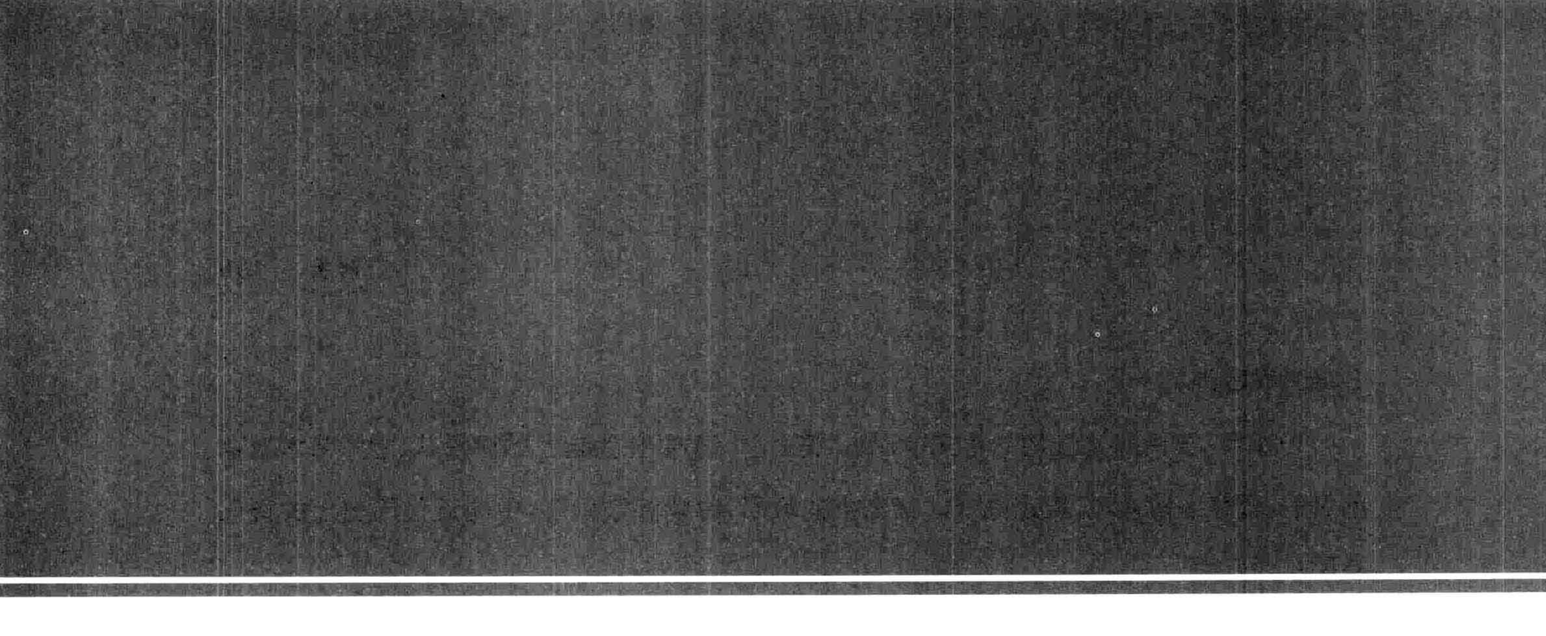
1927 年，先生任国民政府大学院院长，他接受了萧友梅的建议，创办了国立音乐院（今上海音乐学院），并亲自任第一任院长。从此，我国有了高等音乐学校，它的学生，又是星星点点的火苗，处处燎原。

回首近百年来的音乐发展，无不和先生作为创始人的功勋联系在一起。这些本该是在中国近代音乐史上大书特书的丰功伟绩，然而在我们的教科书中却只是寥寥数语，一笔带过。这位为中国新音乐的开创有着不可磨灭贡献的人物，在百科全书音乐卷中竟然连姓名都没有。

每次走过华山路常熟路口（华山路 303 弄 16 号）时，总禁不住会想到，无论是音乐界的骄子：国际乐坛荣获金奖的天才、被追星者簇拥而踌躇满志的歌星；无论是普通平民百姓：由母亲牵手夹谱去学艺的琴童、含着老泪唱起《芳草碧连天》的长者，他们都会知道在这座小楼房里，曾经居住过一位使得我们今天的音乐生活有着如许美妙的伟大人物吗？

历史是不会被人忘记的。上海音乐学院在校园内竖起自己第一任院长的铜像，先生对音乐的关怀，先生早在一个世纪前提出的美育思想将终会在中国大地上，像燎原的烈火，发出它的热焰，永远发光。

（本文原载《解放日报》2002 年 3 月 5 日）



海 上 回 音 叙 事

附录

“海派”音乐文化中的“媚俗”与“时尚”

洛　秦

“海派”音乐文化中的“媚俗”与“时尚”

——20世纪30年代前后的上海歌舞厅、流行音乐与爵士的社会文化意义

洛　秦



城市化的英文为 Urbanization,或者也称之为都市化。在城市化的定义上,不同学科根据各自的角度和侧重点有着不同的定义。人口学者着重从人口结构的变化,即农业人口向非农业人口转化来界定城市化;地理学者则偏重于从地域空间结构的变化来界定城市化;经济学者则从经济资源、产业的区域集聚来解释城市化;社会学者则从生活方式的变迁来注解城市化。杨立勋在《城市化与城市发展战略》中指出,城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果,是社会发展的自然历史过程。因此,必须从动态的、全面的、综合的角度来理解城市化定义。因此,城市化是社会生产力发展所引起的人类生产方式、生活方式、居住方式发生变迁的自然历史过程,它包括:农业人口向非农业人口转移,城市人口规模扩张城镇数量增加,城市用地向农村扩展,城市生活方式向农村扩散等等因素。城市是人类文明的结晶,城市化则是催生人类文明创造的主要动力。传统落后的农业社会被现代先进的城市社会所取代无疑具有划时代的历史意义。①

城市化不仅是物质文明进步的动力,同时也是精神文明前进的动力。这两方面的动力在音乐城市化发展中体现得尤为突出。特别是在上海开埠之后,随着这个城市的不断商业化、国际化的发展,音乐的城市化现象成为了中国城市发展过程中的一个典型意义的象征。

20 世纪 30 年代前后是上海近代文化历史中最富有活力的时期。民族经济的迅速发展,生活方式的深刻改变,东西方文化交流的日益频繁,文化市场的丰富繁荣,都为这一时期的上海文化发展创造了有利条件。特别是上海租界,其在当时扮演着双重的角色,既是帝国主义列强侵犯中国主权的产物,但也曾对上海乃至全国的经济、教育和文化产生过积极的影响。“租界文化渗透和西学传播同生共长,腐败温床和清新之风共时存在”,这种租界自身的矛盾,加上外国资本主义和列强统治的多元性,加深了上海租界的双重特性。十里洋场既促进了社会开放,使得上海的国际都市化和现代化,同时也造就了申城文化“中洋交融”、“东西合流”的特殊性。在建造资本主义的商业设施百货商厦的同时,商厦屋顶花园

① 杨立勋:《城市化与城市发展战略》,广东高等教育出版社,1999 年,第 32 页。

游乐场、商厦内部的绚丽舞厅也应运而生。这样的商贸加游乐场、歌舞厅、茶室、酒楼、餐厅、旅馆等综合性设施体现了当时上海进入了现代经营理念和都市文化的标志。例如，1936 年初，为了让娱乐场所的歌舞厅灯火和音乐与上海这座“不夜城”的称呼更为名副其实，工部局允许营业时间从子夜延长至午夜 2 点；同时，时论又批评“晨起太迟……娱乐时间太多”为上海市民缺点之一。因此，歌舞厅的形式加上流行音乐和爵士的摇摆节奏的内容，它不仅体现了 20 世纪 30 年代前后上海市民“海派”生活方式和文化中的“殖民化”、“租界性”，而且在一定程度上，也典型地体现了这种“文化商贸”的都市化、现代化和国际化特征。



一、歌舞厅内外的形式和内容

当年，上海的歌舞厅之多是我们今天难以想象的。歌舞厅自20世纪20年代末起盛行，上海成为全国歌舞厅最多、设施最为齐全的城市。1927年全市第一家营业性歌舞厅（附属永安公司）大东舞厅正式挂牌，交际舞很快在上海风靡。不仅在各大饭店中设立歌舞厅，诸如大华饭店、礼查饭店、汇中饭店、华懋饭店、扬子饭店等都设有舞厅，而且建立了一批专门的歌舞厅，如丽都花园舞厅、仙乐诗舞厅、米高美舞厅、老大华舞厅、月宫舞厅、维也纳舞厅、拜仙乐舞厅、大沪舞厅、百乐门舞厅等。到了1936年，包括歌舞厅在内的娱乐场所已经到达三百余家。当时的一家报纸上说："今年上海人的跳舞热，已达沸点，跳舞场之设立，亦如雨后春笋，滋茁不已。少年淑女竟相学习，颇有不能跳舞，即不能承认为上海人之势。"①



① 宋钻文："都市文化的现代转型"，载《上海百年文化史》（第一卷），上海科技出版社，2002年，第43页。

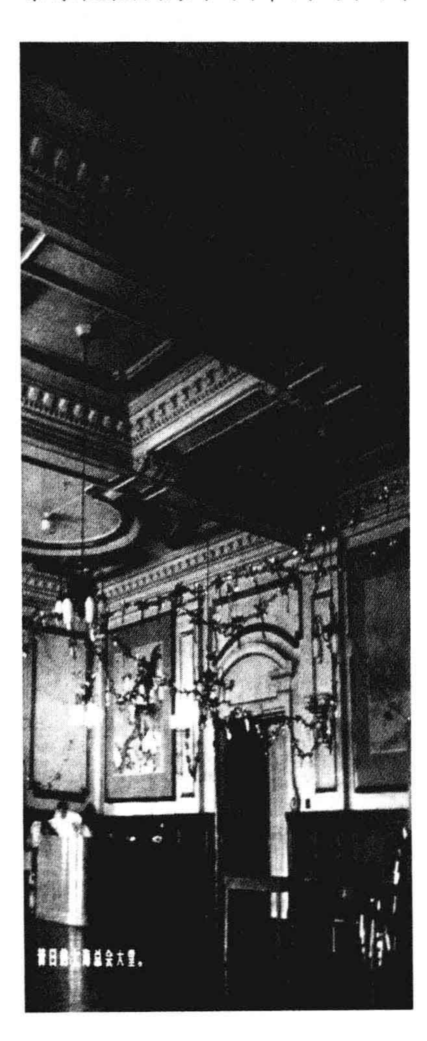


据统计，1933 年全市共有领照的歌舞厅 39 家，舞女一千余人，而到了 1946 年，要求在政府部门登记的舞女达 3300 人之多。

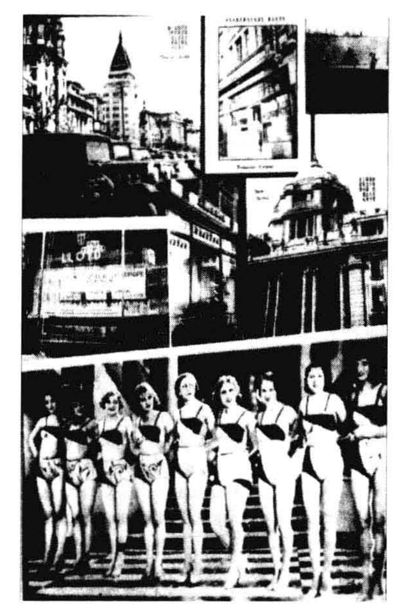
《上海概览》中的记述就是上海“不夜城”歌舞厅生活的写照：

上海的子夜因无数的珠宝而闪闪发亮。夜生活的中心就在那巨大的灯火电焰处。印度手鼓的节拍，色欲的交响乐，上百个乐队的音乐声，曳步而舞，身体摇摆，休止符，欲望的浓烟——灯海里的欲望，那就是欢乐，就是生活。

快乐，杜松子酒，爵士乐。上海一切都是无拘束。伴舞女郎——一毛钱到一美元，她们亲亲热热，俄国的、中国的、日本的、朝鲜的、欧亚混血儿，有时还有其他的。


昔日的上海总会大堂。







不仅歌舞厅如雨后春笋般涌现，而且大批专门教授跳舞的学校也相应问世，当时的新闻媒体说："教授跳舞之速成习所，投机而设者，亦复称是。至张贴于通衢招徕青年，学费尽贵，而学者仍肩摩踵接而至。"随着舞厅的大量开设，跳舞学校的教习，去歌舞厅交际成为了市民崇尚的娱乐活动。曾有一家流行妇女杂志中写道，跳舞不仅仅是一种舞蹈，或者一种社交，而且也是需要认真研究的一门学问。由此，上海出现了大量的学校和教师专教舞蹈。各类杂志文章中不断出现介绍各种流行的交谊舞，诸如从快步、狐步，华尔兹、探戈，到伦巴的篇幅。人们把跳舞概括为一种"自然行为"，说它可以"焕发体内的力量"，而且更是一种"公民"活动，还是"有效地吸引异性"的方式。1930 年上海的人口男女比例为 135 比 100，公共租界的比例为 156/100，而法租界为 164/100。由此，歌舞厅给那些为数不少的"花花公子"提供了追逐女性的场所和机会。原先只是白俄女子为舞女的歌舞厅状况，随着大量舞厅的开设、舞蹈学校的应运而生，很快华人女子进入了歌舞厅。这也就是为什么十年间，在册舞女人数增加三倍甚至更多的重要原因之一。为了吸引顾客，为了商机金钱，在个别歌舞演出中，裸体舞女上场表演。这种情形下，某些歌舞厅被社会批评为"不比妓院好多少"。



我们从美国学者李欧梵的《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》中看到一幅幅详尽的老上海歌舞厅内外的状况。作者描绘道，歌舞厅是时尚、华丽和诱人的地方。那里有夜总会和舞厅。百乐门是当时由中国银行家新建的游乐场所，设计非常现代化。白色的大理石旋转楼梯通向大舞厅，阳台上另有一个舞池。玻璃的地板，脚下处处闪烁着灯光，让人感到像在鸡蛋上跳舞。舞台正对着入口处，乐队在上，都是俄国乐手，但演奏的却是最新的美国爵士。歌唱者也是俄国女子，有些是金发美人。并且穿戴很少。女歌手们的演唱并不怎么样，常用不流畅的英语唱最新的美国歌。然而，当时雇俄国女子比雇中国歌女便宜多了。而且，中国人又非常喜爱金发白人女子。

进入歌舞厅的票价不等，高档的为1元3张，低档的有1元8至15张。低廉的消费招徕三教九流各种阶层的人，在那里可以看到各种不同的人物面貌。著名画家叶浅予、张乐平等都曾用舞厅和舞女来作为他们的卡通题材。从西装加旗袍的形象中，透露了将女人作为欲望对象的性别歧视现象。①

法国学者安克强(Christian Henriot)在其《上海妓女》中提到，1933年，那时当局颁布的一项规则规定，舞女和舞厅的经营者都要向警方登记。舞女必须年满16周岁，随身携带职业卡，而且不能有猥亵的举止。营业场所或经营范围若有变化必须向警方报告。违反这些规定的舞厅均受到了处罚，但由于处罚太轻，并没有真正起到威慑作用。而且对于职业舞女的定义也过于含糊圆滑，以致警方无法掌握……

为了规范这项职业，保护妇女，当局采取了一套新的更为详细的规则。新规则在1928年的规定上又增加了一些条款。这些新条款要求在当事人之间签署合同，并对他们的利润

① 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国1930～1945》，详见第1章“重绘上海”，北京大学出版社，2001年。



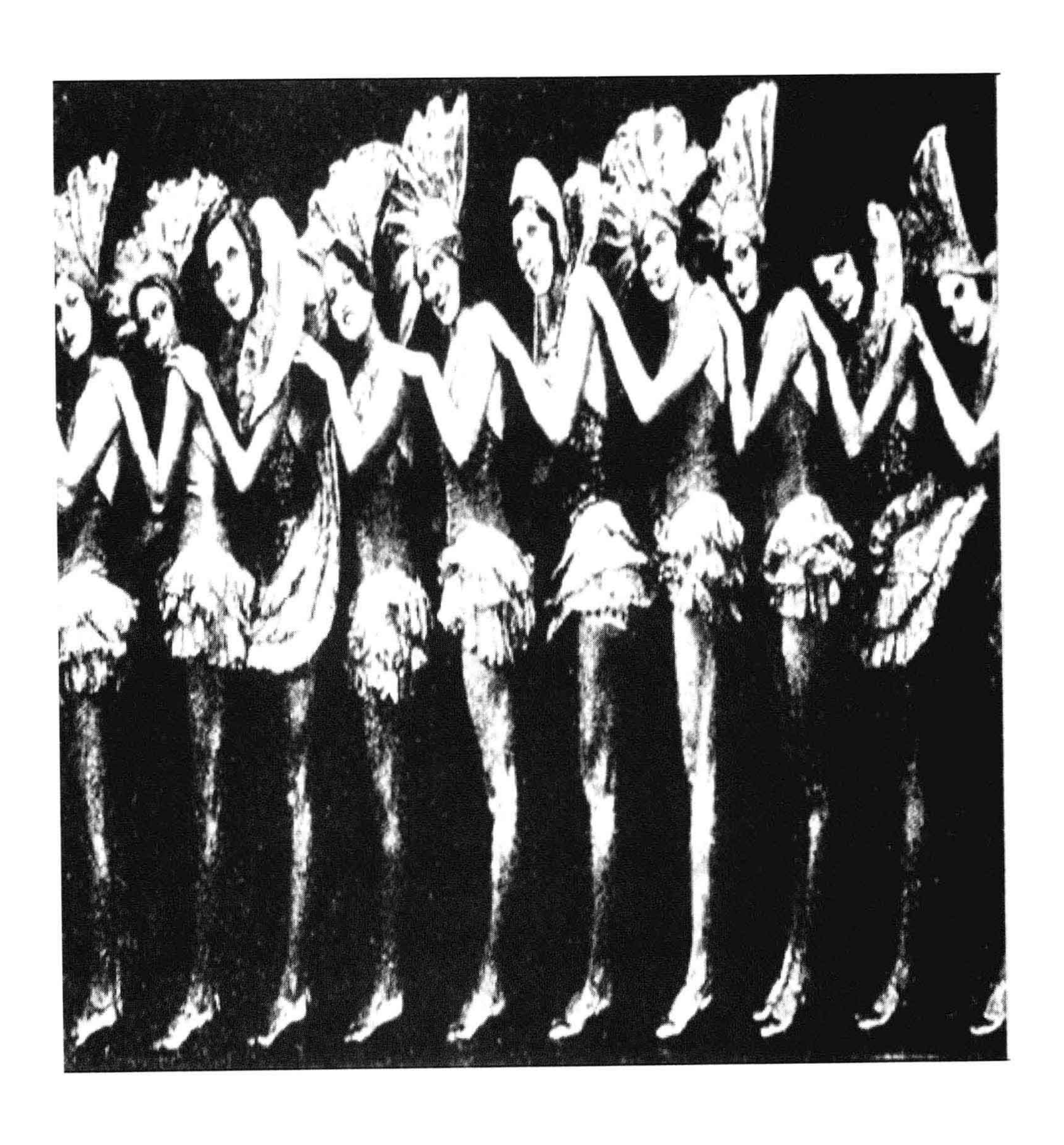


陈抱一《拉丁舞》

分成做出了统一规定(舞女拿 70%)。同时,新规则还禁止雇佣那些患有传染病的或坦率地说也就是那些身体虚弱的女子,并禁止雇佣那些年龄太小不适宜从事这份工作的女子,禁止雇佣没有身份证件或是被诱拐后被迫从事这项职业的女子。雇佣舞女的老板必须每月向警方报告舞女的情况。雇佣未成年的舞女还必须征得其双亲或监护人的同意。规定的惩罚包括罚款(100 至 1000 元)和拘押(1 至 7 天),同时对女招待也做出了类似的规定。特别是禁止她们穿奇装异服,做下流的姿势,或跟随客户外出。[①]

舞女的背景不尽相同,年龄也不一样,来自各地和各个行业,除了普通妇女、女招待、高级妓女之外,还包括女学生。从以下根据上海市警察局三十五(1946)年年报统计所制的表

① [法]安克强(Christian Henriot):《上海妓女——19~20 世纪中国的卖淫与性》,上海古籍出版社,2004 年,第 114—115 页。




仙樂股份有限公司
H.S.07776
H.S.07776
叁拾圓


伍
伍
英商仙樂股份有限公司
H.S.10737
H.S.10737
伍圓
舞票伍圓整
伍
伍


麗都舞廳
舞票
貳佰圓







格[①]中可以看出，舞女的年龄相当年轻，其中一半人数还不满 20 岁，大多数不超过 25 岁：

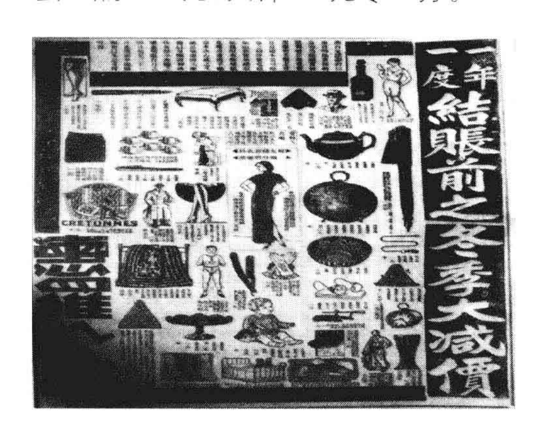
平均年龄	数量	百分比%	累计百分比%
15－20 岁	745	45.9%	45.9%
21－25 岁	660	40.7%	86.6%
26－30 岁	156	9.6%	96.2%
31 岁以上	61	3.8%	100%
总计	1622		

舞女的地位是低下的，但根据一份舞女的月收入统计资料显示，她们的经济状况非常不差，按照上海通用银元统计：房租 25 元、伙食 30 元、应酬（影戏票在内）20 元、衣服 54 元、供给家用 200 元、储蓄 20 元，月总计支出 354 元。收入为每日工作 5 小时（每小时伴舞 10 次），获 8.5 元，月总计收入 255 元。至于欠款 99 元如何解决，如今不得而知。

其中，服装费用细目为：深黄色纹皮皮鞋 1 双 6.5 元、雪牙色蚕丝袜 1 双 1.2 元、奶罩 1 只 2.25 元、卫生裤 1 件 0.08 元、吊袜带 1 副 3 元、扎缦绉夹袍 1 件 8.2 元、春季短大衣 1 件 16 元、白鸡牌手套 1 副 2.8 元、面友（Face Friend）1 瓶 0.75 元、胭脂 1 盒 0.05 元、可的牌（Coty）粉 1 匣 1.45 元、唇膏 1 匣 0.50 元、皮包 1 只 2.5 元、电烫发 5 元、铅笔 1 支 0.2 元、

① [法]安克强（Christian Henriot）：《上海妓女——19～20 世纪中国的卖淫与性》，上海古籍出版社，2004 年，第 118 页。

蜜 1 瓶 0.4 元，共计 52 元零 5 分。[1]





然而，另一方面，虽然作家的文学创作不能作为实证史料，但我们在他们的一些作品的写作中看到，将舞女塑造成为“现代化”城市物质文化的载体，将女性在舞厅等娱乐场所与男人周旋，甚至耍弄男人，看作为是“主体性”的体现。例如，在穆时英《骆驼、尼采主义者与女人》的小说里，记述了“绘着嘉宝型的眉，有着天鹅绒那么温柔的黑眼珠子和红腻的嘴唇”的舞女，喝着“五块方糖”的咖啡，吸着“骆驼牌香烟”，“在调情斗智的晚餐期间”，她传授给一位热衷尼采“查拉图斯屈拉如是说”哲学的青年男子 373 种香烟牌子、28 种咖啡名目、5000 种混合酒的成分配列方式。

作家不仅把舞女作为歌舞厅的化身来渲染，而且在文字更是用不断重复的词组来模拟歌舞厅中的音乐节奏。从而使得穆时英的另外两部小说《夜总会里的五个人》和《上海的狐步舞》中对歌舞厅描写的语言更具暗示意味。诸如：黑咖啡、黑啤酒、黑领结、黑帽子、黑镶边、黑缎里的黑人舞；飘动的裙子，飘动的袍角，精致的鞋跟等等；小说家把舞鞋、舞裙、舞步、舞池、舞乐、舞女、舞厅，以及舞厅外面的轿车、洋房和高楼大厦等种种描绘，串联成为一个个城市文化的动画景象，从而勾勒出一个旧上海的特征。

① 引自李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930～1945》，北京大学出版社，2001 年，第 33－34 页。











二、乐队、歌舞社团、流行歌曲和爵士

当时歌舞厅的乐队大多为外籍乐师占据。据粗略统计，上海租界在娱乐业高峰时期，外籍乐师有五六百人之多。在这支庞大的爵士乐队中，有菲律宾人、白俄人，还有犹太人、吉卜赛人、匈牙利、捷克等欧洲乐队。后来也产生了一些优秀的中国乐队（和平饭店老年爵士乐团），逐渐开始进入各歌舞厅之中。最早的一批华人乐手有梁敏（鼓），何达（小号）、郑广伟（小号）、郑荣初（萨克斯管）、邱宗良（萨克斯管）等。之后，陆续建立了不少优秀的华人自己的乐队，例如百乐门舞厅的杰美金乐队——杰美金乐队“七条黑汉”（见图）、维也纳舞厅的黄飞然乐队、扬子饭店舞厅的凯旋乐队、月宫舞厅的余约章乐队、米高美舞厅的陈鹤乐队等。当时著名的乐队列表（见后页）：

歌舞厅	乐队	国籍
丽都花园舞厅	唐乔司乐队	菲律宾
仙乐诗舞厅	罗平乐队①	菲律宾
米高美舞厅	康脱莱拉斯乐队②	菲律宾
百乐门	纳尔逊乐队	菲律宾
俄侨大华饭店	叶尔莫拉耶夫爵士乐队,	白俄
礼查饭店	别尔沙茨基五重奏乐队,	白俄
汇中饭店	别尔沙茨基五重奏乐队,	白俄
华懋饭店	费奥多罗夫弦乐队	白俄
华懋饭店	赖斯基爵士乐队	白俄
华懋饭店	南考林乐队	白俄
华懋饭店	海力笙乐队	白俄
月宫舞厅	余约章乐队③	中国
米高美舞厅	陈鹤乐队④	中国
百乐门舞厅	杰美金乐队⑤	中国
维也纳舞厅	黄飞然乐队⑥	中国
扬子饭店舞厅	凯旋乐队⑦	中国

① 仙乐诗舞厅的罗平乐队。罗平本人善歌,并弹有一手好吉他,很受舞客的喜爱,聘请当年的红歌星姚莉加盟,其乐队红级一时。

② 米高美舞厅的康脱莱拉斯乐队。康氏是一位优秀爵士乐黑管演奏家,他领导的一支12人的爵士乐队水平高超,并拥有一名优秀的菲籍歌手安蓓拉加盟助唱,其音域可达三个八度,从花腔女高音名曲《吻的圆舞曲》、《蓝色的多瑙河》到许多美国爵士流行歌曲,她都能应付自如,因此该乐队成为当年上海流行乐坛知名的乐队之一。

③ 余约章组织了上海最早全部由华人乐手构成的爵士乐队。余为福建厦门人,1926年毕业于日本东京音乐院,回国后曾任厦门大学音乐教授、上海艺专音乐系主任。1935年建立由华人乐手组成的"余约章乐队",共9人,包括3位萨克斯手、2位小号手、1位长号手及钢琴、鼓、倍司各1人,以演奏广东音乐风格见长。

④ 米高美舞厅的陈鹤乐队建立于1942年,其原来以演奏广东音乐为主,在此基础上乐队加入了小提琴、手风琴、吉他、班卓琴、口琴,以及钢琴、倍司、鼓等,形成了中西乐器交融的新组合。该乐队当时风靡一时,对广东音乐在舞曲化方面起到了积极作用。

⑤ 金杰美原名金怀祖,曾参与仙乐诗舞厅乐队领班罗平乐队演奏,之后自建乐队受聘于百乐门舞厅,被评论界誉为可与菲律宾乐队相媲美的华人乐队。

⑥ 黄飞然毕业于上海圣约翰大学,也曾在上海国立音专学习声乐和大提琴,其以美声唱法演唱中外流行歌曲受欢迎。

⑦ 凯旋乐队的乐手,成员皆来自武汉,在外籍乐师教授下,以演奏爵士为见长。


和平飯店老年爵士樂團





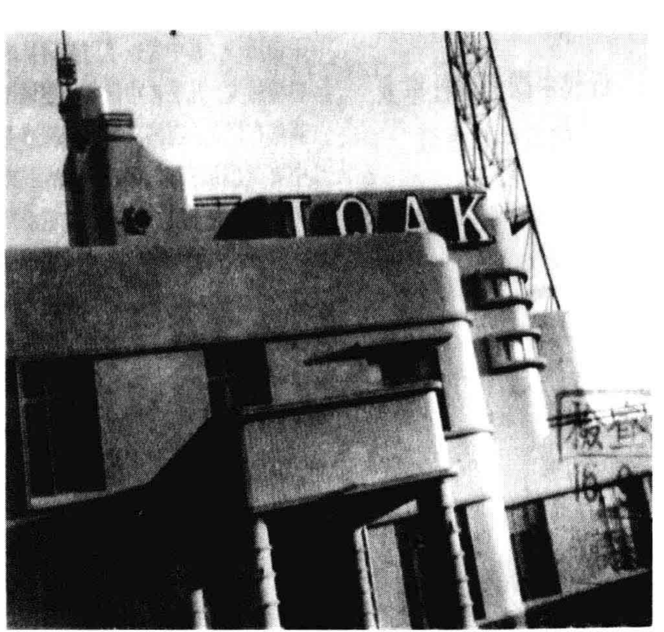
歌舞社团一方面在公共娱乐场所表演，另一方面，在广播电台中的播唱也成为了他们主要的传播媒介。1930 年代前后，广播电台在上海的发展也是难以令今人想象的。1923 年 1 月 24 日，上海第一家私人广播电台开播，美国人奥斯邦在上海设立名为"空中传音"广播电台，之后广播业发展迅速。到了 1935 年，全市有广播电台 54 家。广播大大地扩大和增加了市民的"国际化"信息的来源，同时也使得文化娱乐趋于更加大众化。歌咏社都各自抢占电台为"山头"，争拉商业广告，在商店的广播喇叭和家庭的收音机中，《何日君再来》、《夜来香》、《香格里拉》、《蔷薇处处开》、《玫瑰、玫瑰我爱你》等一大批流行时曲整天播放，因此，歌舞厅中的音乐、电影中的歌曲在不受时空限制地得到了空前的普及和发展。当时，上海拥有全国最多的民营商业电台，舞厅歌厅之多亦在全国之首，这座国际都市成为当时亚洲流行音乐的中心。

例如，当时著名的歌舞社团和专门在电台播唱流行歌曲的著名歌咏社团有以下一些：



主持人	著名歌舞(及电台演唱)社团名称
黎锦晖	明月歌剧社
严华、周璇	新华歌舞团
龚秋霞	梅花歌舞团
韦骏	璇宫歌咏社
姚敏、姚莉兄妹	大同社
朱婴	爵士社
严华	晓露社
张露	甜姐儿社
其他	野玫瑰社、大陆社、夜莺社、兄弟姐妹社、星光群莺社、民声社、3515 社,等





其中，影响力最大的要数黎锦晖创办和组织的社团。黎锦晖自 1920 年起，开始从事歌舞音乐，先后创建学校和组织社团，进行过大量的演出和人才培养工作，为当时上海流行音乐的发展做出了重要贡献，图示简述见第 188 页[①]：

① 此表为孙继南先生对笔者原表进行了修订并亲自制作而成，在此特别感谢。

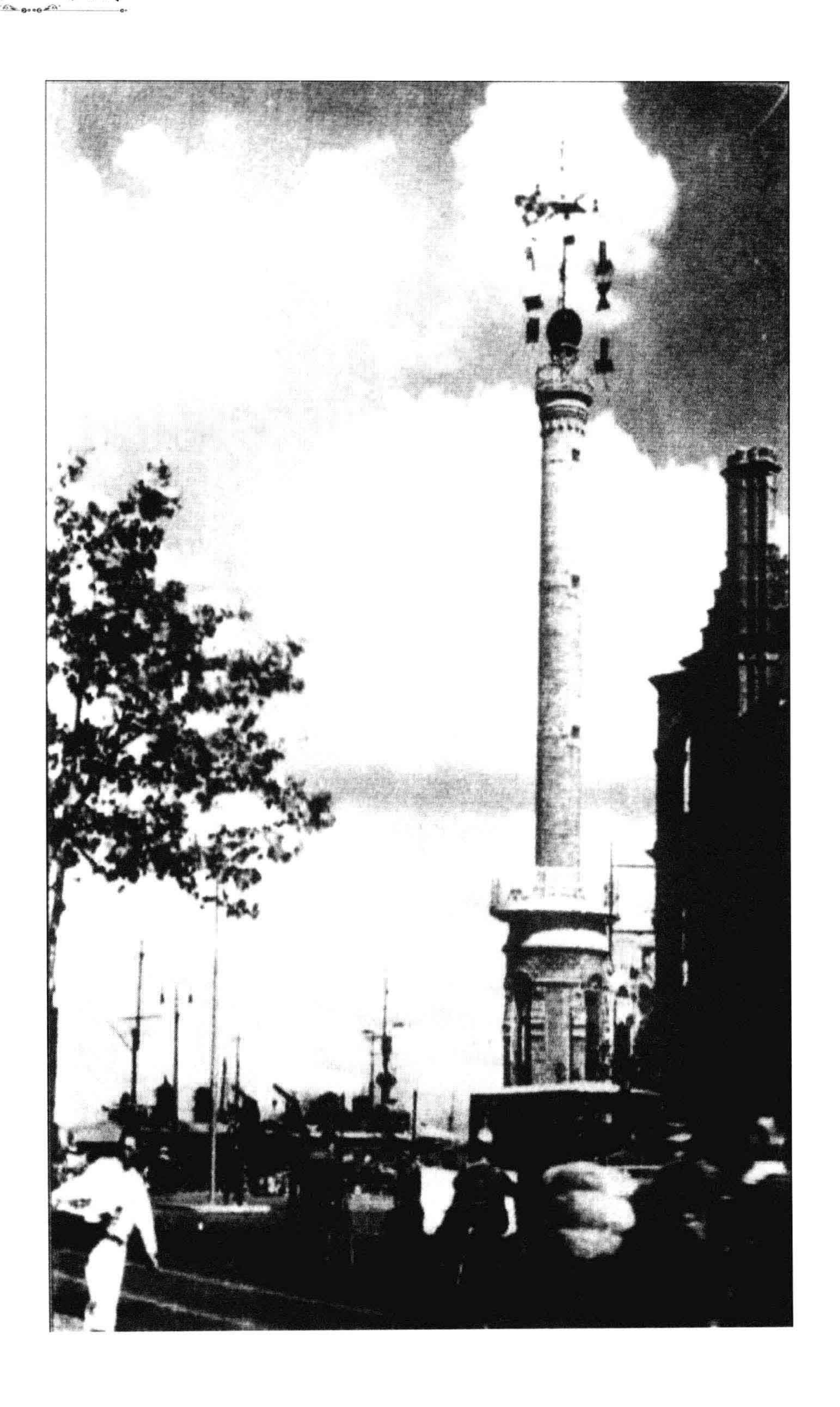


时间	学校或社团	主要参与者名单	备注
1920.9 ～1935	明月音乐会	初为民间业余音乐组织，参加者擅长某种乐器演奏，以歌舞伴奏与乐曲演奏为主要活动内容。后为“明月社”乐队，主要成员有王人艺、张簧、张弦、黎锦光、聂耳、严折西、张少甫等。	该会创始于北京；1921 年南下上海后重新组织并由业余逐步转为专业。
1927.2 ～1928.1	中华歌舞专门学校	女生有黎明晖、徐来、章锦文、刘小我、黄精勤，男生有顾梦鹤、马陋芬、谭光友等 40 余人。	中国第一所专门培养歌舞人才的学校。
1928.1 ～1928.4	美美女校	除原中华歌舞专门学校部分师生外，又招收薛玲仙、王人艺、王人美、钱蓁蓁等 10 余名学员。	组建“中华歌舞团”准备阶段。
1928.5 ～1929.2	中华歌舞团	黎明晖、徐来、章锦文、薛玲仙、王人美、钱蓁蓁、严哲西、谭光友、黎锦光、王人艺等 30 余人。	南洋群岛巡演。
1930.1 ～1931.3	第一届　明月歌剧社	王人美、徐来、薛玲仙、黎莉莉、黎锦光、谭光友、严折西、胡笳、张静珠、王韵清、张少甫、黎明健、杨枝露等几十人。其中王人美、黎莉莉、薛玲仙、胡笳被誉为歌舞“四大天王”	平津及东北大中城市巡演。
1931.5 ～1932.1	联华歌舞班	以第一届明月歌剧社成员为班底。聂紫艺（聂耳）、周小红（周璇）、李果等进入歌舞班	联华影业公司附属演出团体。
1932.3 ～1932.9	第二届　明月歌剧社	以联华歌舞班成员为班底。黎锦晖、黎锦光、张少甫、张弦、王人艺、王人美、黎莉莉、聂耳等 9 人为社务委员会执委。	苏州、镇江、南京、汉口等江南大中城市巡演。
1935.春 ～1935.5	第三届　明月歌剧社	以部分明月社成员为班底，吸收新社员，共约 80 人。	本届明月社结束后，由黎锦光接管，改称“大中华歌舞团”，1936 年赴南洋演出。















虽然歌舞厅、娱乐场所的现场演唱，或者在广播电台的播唱是流行歌曲兴盛的主要媒介，但唱片业的发展是流行音乐盛行的重要途径和根源之一。1908年唱片传入我国，法国商人洛浜生首先在上海开办了东方“百代”唱片公司。同时，美国和日本商人也在上海联合经营“胜利”唱片公司。此后，我国商人合资经营“大中华”唱片厂。之外，先后还有高亭、蓓开、长城、开明等名目繁多的唱片公司，上海成为全国唱片录制和发行的基地。据1964年中国唱片厂库存旧唱片模版统计，当时约34300张。除9600张登记资料不详之外，“百代”6357张，“胜利”1678张，“高亭”1439张，“蓓开”748张，“和声”1518张。其中流行歌曲，包括电影歌曲唱片成百上千。这些公司虽然大多出于商业目的大量灌制唱片，但极大地促进了流行歌曲的发展。从中国唱片厂库存旧唱片模板目录统计，就以下几位歌星所录制的唱片即可见流行歌曲的情况[①]：

唱片公司	歌星	录制数量
百代、丽歌、和声、高亭、胜利	周璇（“金嗓子”）	150张以上
	白虹 （1934年歌星评选中名列榜首）	125张
	姚莉	117张
	龚秋霞	67张
	王人美	62张
	其他歌手：白光、李丽华、李丽莲、李香兰、欧阳飞莺、吴莺音、张露、黎莉莉、严华、梅熹、王丽蓉、王莺、云云、白云、白丽珠、黎明晖、陈娟娟、陈玉梅、陈云裳、陈燕燕、姚敏、梁萍、胡珊、袁美云、徐来，等	

① 详见庄永平撰写“音乐的百年回响”，载《上海百年文化史》（第二卷上），上海科技出版社，2002年，第778頁。

同样，电影的兴盛也极大地推动了流行歌曲的发展。1929 年，上海的中国电影制作公司已经有 23 家，其中外国影片公司 18 家；到了 1930 年增至 37 家。电影院不仅放映国产片，也放映外国片，尤其是好莱坞电影。1935 年一年，上海放映美国影片 309 部，占该年全市上映影片的 78%。电影业在上海兴起，歌舞社团的一些名演员都进入了演艺圈，他们成了电影明星，同时也将那些流行的影片插曲随同电影一起推向了市场和社会。列举如下：

歌星	插曲	电影
王人美	《渔光曲》	《渔光曲》
周璇	《天涯歌女》和《四季歌》等	《天涯歌女》
周璇	《夜上海》	《长相思》
姚莉	《玫瑰、玫瑰我爱你》	《天涯歌女》
龚秋霞	《梦中人》	《蔷薇处处开》
徐来	《摇船曲》	《船家女》
袁美玲	《采菱歌》	《凯歌》
陈娟娟	《小孤女》	《小孤女》
余琳	《女儿心》	《魂》
龚秋霞	《秋水伊人》	《古塔奇案》
白虹	《太平春》	《武则天》
姚莉	《恋歌》	《黑天堂》
顾兰君	《薄命花》	《薄命花》
李丽华	《空谷哀音》	《千里送京娘》
白光	《春》	《恋之火》
郎毓秀	《布谷》	《春之消息》
路明	《四季情歌》	《红粉飘零》
陈琦	《荒唐浪子》	《四美图》
张翠红	《思君吟》	《王宝钏》
王元龙、金素琴	《别姬》	《楚霸王》



电影《渔光曲》



不同于现在，歌星的出名和歌曲的流行主要依靠音乐制作商的操作和炒作，而当时歌星和歌曲的成功在于作曲家的才华和努力。正如前面所述，在大量歌曲作家中，上海的黎锦晖之弟黎锦光、梁乐音、姚敏、严工和陈歌辛被称为“中国乐坛五王”。黎锦光早年随兄演出，后向英国钢琴家兼作曲家辛格学习作曲，为百代唱片公司写了大量歌曲，[①]为歌星李香兰而作的《夜来香》风靡全国，而且在海外也历久不衰，世界各国出版的唱片版本多达 80 种以上。在当年歌坛英杰中，陈歌辛是最为出色者之一。



大上海电影院外景

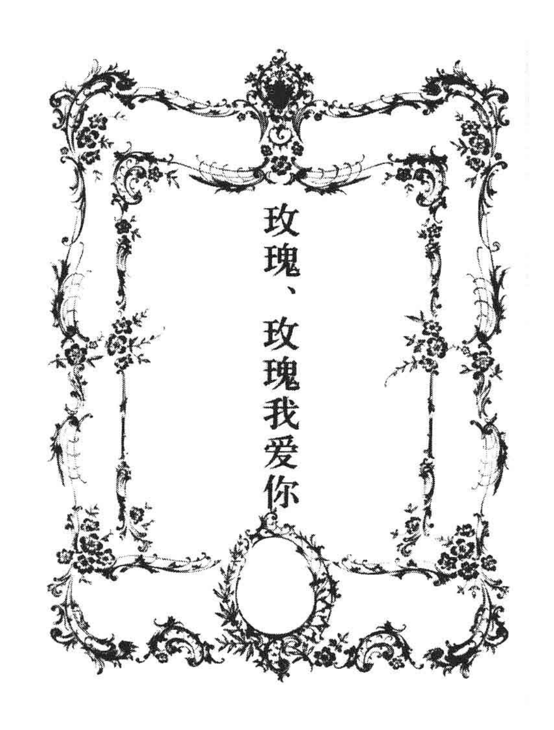
具有印度血统的陈歌辛于 1914 年 9 月出生在上海，先后在艺华影业公司、新华影业公

① 有著名作品《采槟榔》、《香格里拉》、《五月的风》、《夜来香》、《春花秋团》、《玫瑰花开》、《太平春》、《喜相逢》、《问燕归》、《四季愁》等。陈歌辛之子、著名中国作曲家陈钢编著《玫瑰、玫瑰我爱你——歌仙陈歌辛之歌》，上海辞书出版社，2002 年出版。



司和香港大中华影业公司担任作曲配乐和指挥。1957 年，由于政治运动的迫害被送往安徽农场改造。四年后，老上海的"歌仙"因饥饿与疾病交加，在白茅林农场去世，年仅 46 岁。

"歌仙"曾随圣约翰大学音乐教授、德籍犹太音乐家梅耶学习钢琴、声乐及作曲，创作了许多十分流行的歌曲和电影插曲，其中《玫瑰、玫瑰我爱你》最著名。美国歌坛宿将 Frank Laine 曾将《Rose, Rose, I Love You》唱上了美国排行榜榜首，它也曾被改编为重唱作品，成为英国"The King's Singers"重唱团的"招牌曲"。他为中国创造了许多个"一流"或"第一"：圆舞曲《春天的降临》被誉为中国的"春之声"、《夜上海》成为申城的一首"标志性歌曲"和"音乐名片"、中国第一部歌舞剧《西施》，以及第一首"前卫歌曲"《春花秋月何时了》在中



国乐坛上问世。陈歌辛一生创作了大量歌曲，[1]现以描写内容为依据，对约 130 首作品作以下分类：

“春”为主题：《布谷》、《风雨中的摇篮曲》、《度过这冷的冬天》、《春》、《春恋》、《迎春风（一）》、《迎春风（二）》、《春天的降临》、《春光无限好》、《春风野草》、《湖上春》、《西湖春》、《群莺飞》；

“花”为抒情：《玫瑰、玫瑰我爱你》、《蔷薇处处开》、《蔷薇刺》、《白兰花》、《薄命花》、《花样的年华》、《百花开》、《花外流莺》、《万紫千红》；

“秋”为思绪：《秋的怀念》；

“月”为浪漫：《明月》、《三星》、《今夜又是好月亮》；

“江雪船歌”为话语：《江边月》、《渔家女》、《幸福的船》、《船歌》、《风花雪》、《摇橹曲》；

“夜”为意境：《夜上海》、《夜深沉》、《夜半行》、《子夜曲》、《女儿心》、《摇妈妈》、《摇篮曲》；

“梦”为依托：《梦中人》、《寻梦曲》、《花一般的梦》、《梦中的故乡》、《是梦是真》；

“晨”为启明：《可爱的早晨》、《晨光好》；

“歌”为旋律：《海燕》、《听我唱》、《歌的歌》、《歌女之歌》、《歌声泪痕》、《前程万里》、《高岗上》、《生命的呼唤》、《霓裳队》；

“恋人曲”为情意：《永远的微笑》、《爱的歌》、《初恋女》、《忘忧草》、《恨不相逢未嫁时》、《苏州河边》、《恋之火》、《你不要走》、《桃李争春》、《我要你》、《葡萄美酒》、《四季情歌》、《红

① 陈歌辛之子、著名中国作曲家陈钢编著《玫瑰、玫瑰我爱你——歌仙陈歌辛之歌》，上海辞书出版社，2002 年出版。

粉佳人》、《心碎了》、《何处不相逢》、《凌波仙子》、《咪咪》、《你要我说么》、《阿兰娜》、《等待》、《哪一天回家乡》、《不要回头看》、《婚礼曲》、《逢人笑时背人泪》、《莫彷徨》、《相见欢》、《莫负青春》、《小小洞房》、《不变的心》、《凤凰于飞(一)》、《凤凰于飞(二)》;

另类主题:《人类的喜讯》、《创造》、《无名氏》、《迎战士》、《胜利之歌》、《胜利建国歌》、《红旗曲》、《北平来》、《和平鸽》、《恭喜、恭喜》、《欢迎新年》、《大拜年》、《究竟是谁的胜利》、《红豆生南国》、《三轮车上的小姐》、《荒唐浪子》、《荒唐歌》、《老虫歌》、《要想回娘家》、《乌鸦满地飞》、《我想回家》、《我的妈妈做主张》、《我们要爸爸》、《三棵树》、《农人忙》、《开山歌》、《抬煤谣》、《少年进行曲》、《上学歌》、《毕业歌》、《童歌》、《御香缥缈曲》、《冷宫怨》、《思君吟》、《苦菜谣》、《牛郎织女》、《别姬》、《三剑客歌》;

外加三首:《心头恨》、《沙扬娜拉》、《春花秋月何时了》。

半个多世纪之前的"歌仙",在旋律节奏的设计、安排上都考虑通俗易唱、抒情动人,在歌词的选择、创作上都采用浅显明了、朗朗上口、真挚感人,在诗词格律、音韵声调上精致讲究、和谐自然,它们对上海流行音乐所产生的积极作用是不容置疑的。

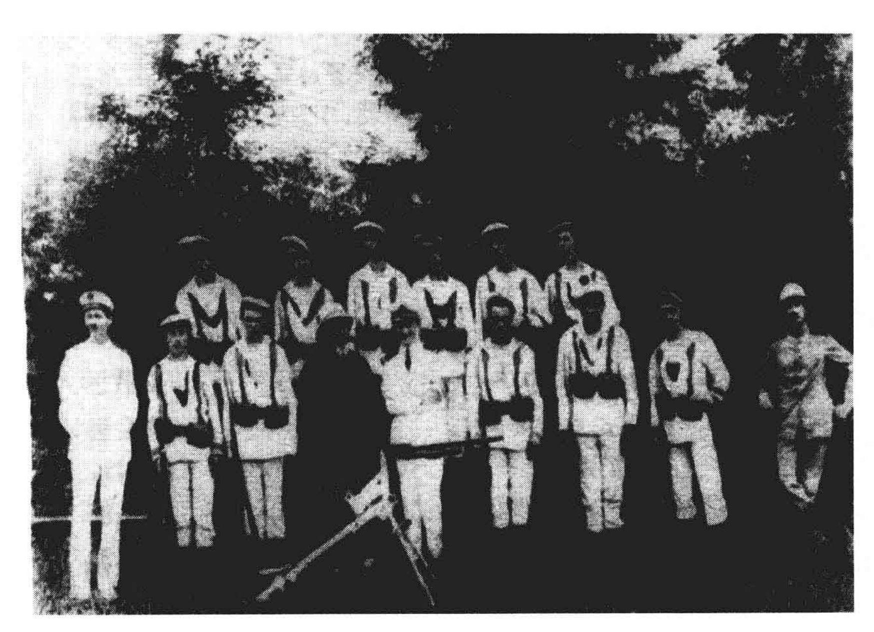
一方面,这些流行歌曲的内容和格调主要是在当时大量的欧美电影,尤其是那些好莱坞电影中的音乐和插曲的影响下产生的,诸如电影《翠堤春晓》、《出水芙蓉》、《旧金山大火记》、《圣玛利亚的钟声》、《魂断蓝桥》、《卡萨布兰卡》中的插曲《当我们年轻的时候》、《告别圆舞曲》、《神奇的月光》》、《友谊天长地久》、《时光流逝》等当时是风靡于歌舞厅、娱乐场所、电台和社会上传唱的重要曲目。另一方面,美国军舰给申城租界带入了大量的爵士。正当爵士由酒吧小调转为摇摆舞蹈节奏的时分,与纽约同步,租界洋人要享受本土的时尚,上海市民要体现时尚,爵士成为了上海歌舞厅的时尚内容。

在美国,1933 年 2 月 5 日,政府解除了禁酒令,一夜之间,一千五百万桶的啤酒流入了狂欢人们的肚子里。就在这大开酒戒的日子里,爵士开始了它新的历程。虽然酒精并不是引导爵士新里程的直接原因,但是,20 世纪 30 年代是美国经济萧条时期,正因为经济萧条政府才开了酒戒,试图以酒来刺激经济,也正因为经济萧条,人们没有能力来奢侈花费昂贵

的娱乐，只有跳舞是最经济，最富有娱乐，也是最令人兴奋而忘却一切痛苦和哀愁的途径。跳舞需要节奏，而爵士是最好的节奏。由于众多因素的结合，包括布鲁斯歌手、永远和爵士不能分离的纽约，许许多多黑人音乐家、作家、艺术家和表演家聚集，相继出现的俱乐部诸如“棉花俱乐部”(Cotton Club)等，重要的是一些怀特曼、阿姆斯特朗、埃林顿等著名爵士手，为爵士新时代“摇摆”做好了准备。

在“摇摆”风格的音乐中，基本的节奏和实际的旋律之间有一种强烈的紧张度，这种紧张度形成了不得不前进的动力。音乐的进行就是在这种矛盾、交错、轮换、冲突之中达到了协和。1934 年由古德曼的乐队为哥伦比亚广播公司制作一个节目“让我们跳舞吧！”其开场主题曲《让我们跳舞吧！》成为了摇摆时代人们心中的“颂歌”。[①]

于是，美国军舰经常停泊上海，大量的美国爵士乐谱和摇摆乐的“颂歌”通过海军官兵之手流入上海。虽然上海远离爵士摇篮或中心的新奥尔良、纽约，但在 1930 年代前后，它与爵士的“摇篮”和“中心”同步，成为了爵士在东方发展的一个基地。至今依然健在的两位资深的上海老爵士乐手的回忆，可以在一定程度上帮助我们了解爵士在昔日申城的情形。



① 参见洛秦《爵士百年兴衰录》，安徽文艺出版社，2002 年。

郑德仁先生是一位当时一流华人爵士乐队的主将、百乐门舞厅的倍司手，另一位查理·林先生是外国一流爵士乐队在仙乐诗舞厅的华人钢琴师，他们是那个年代爵士乐发展直接的参与者和见证人。①

在对他们的采访中获知，当时爵士曲目来源丰富多样，在各大琴行都有爵士乐谱出售，罗宾森琴行是其中较为著名的一家。美国水手带来乐谱出售给上海乐手赚取外快，美国乐队自行带来乐谱，中国乐手们通过记谱、复制或购买等方式获得乐曲。因此，几乎与爵士在美国流行的趋势同步。郑德仁先生依然保留着当年从美国水兵手中购得一份爵士乐谱(《Begin the Begnine》)。

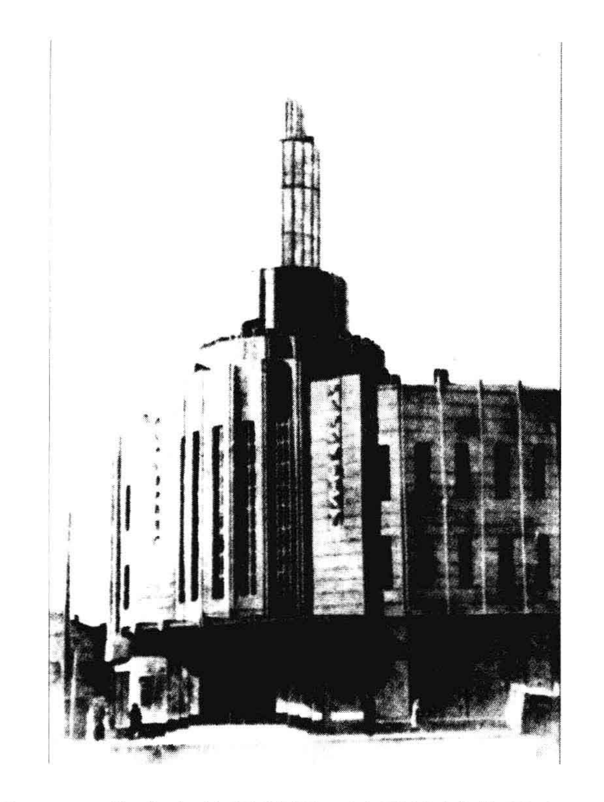
当时的乐队编制以12人为标准，但各个乐队都有所不同，萨克斯管、小号、钢琴、倍司和鼓是必备的，有时加入长号、吉他等乐器，但没有班卓琴。乐队名称通常以领班的名字而定。领班可以是乐队中直接的参与演奏者，也可以是兼作指挥的非正式乐队成员。如仙乐诗舞厅的"罗宾乐队"以领班 Lobing Samson 命名，其乐队编制为4支萨克斯管、2支长号、2支小号、鼓、倍司和钢琴，共12件乐器；再如，百乐门舞厅的"杰美金乐队"的领班 Jim King 兼作指挥并客串演唱和弹奏吉他，其乐队编制为3支萨克斯管、2支长号、2支小号、2把吉他、鼓、倍司、钢琴，也是12人。

两位老人叙述道，在众多歌舞厅爵士乐队中，80%为外国乐手，其中有六家歌舞厅和乐队情况至今他们依然记忆犹新：

1、在愚园路、万航渡路(解放前称梵航渡路)上的百乐门舞厅。"百乐门"是当年奇情风华的代名词。最早由 Deg Lundstrun 苏联乐队在其中演奏，之后，老板郁格非先生聘用"杰美金乐队"华人乐队。领班 Jim King 是光华大学的学生，以弹唱夏威夷吉他而著称，其父亲是警备区中将副司令，家境显赫的"豪门弟子演奏爵士乐"成为上海滩上的一大新闻。

2、静安寺路曾被称为 Bebling Well Road，在 Ciros(仙乐诗舞厅)中演奏的是一支菲律

① 以下资料根据笔者指导的本科学生林徽佳所进行的"老上海爵士"田野考察中，对两位老人的采访整理。

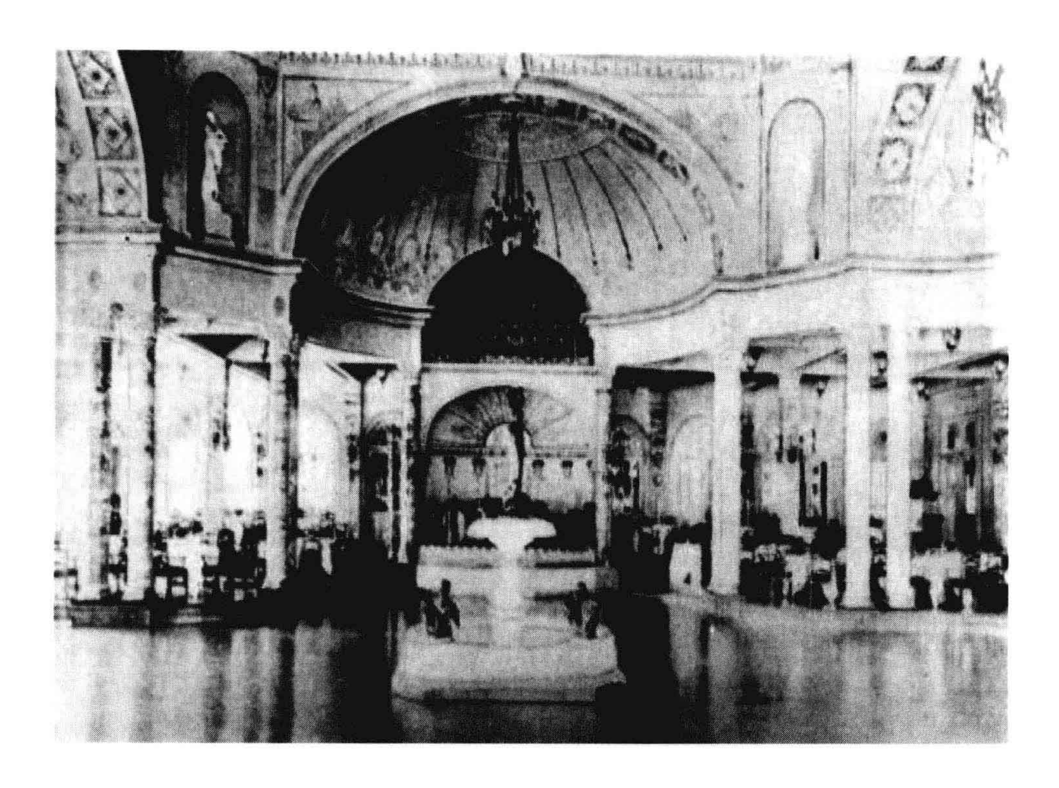


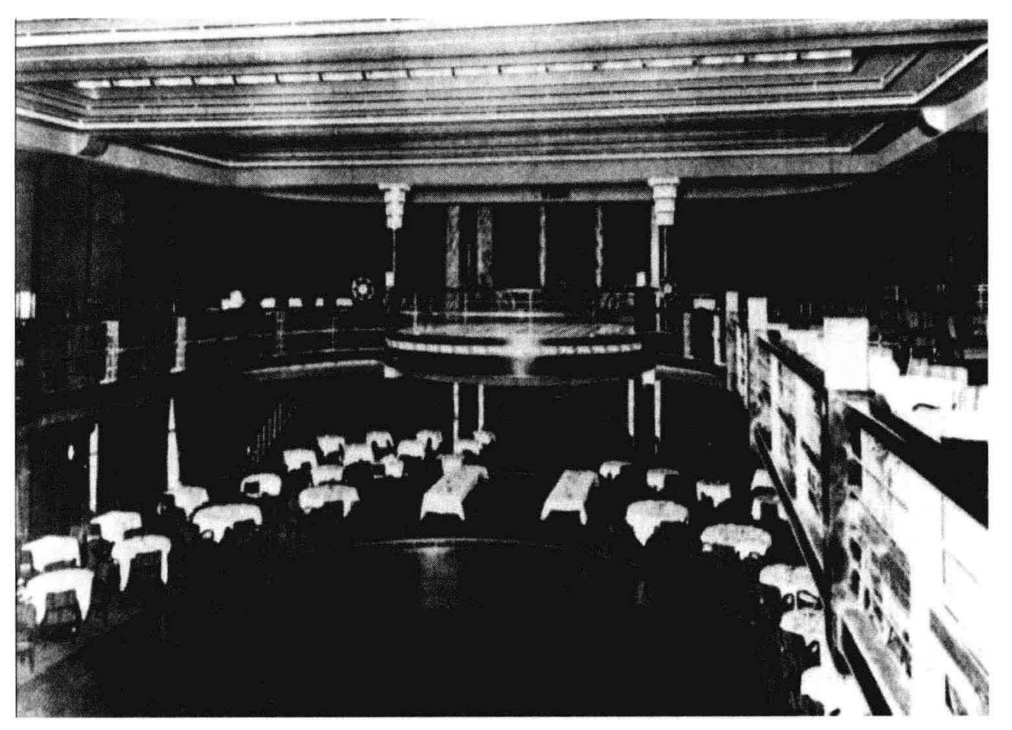
宾乐队，领班 Lobing Somson 为杰出的黑管手。该乐队以美国 Artre Shaw 乐队的格调为主，建立黑人自己的演奏风格。查理·林是乐队中的钢琴家，也是当时唯一在外国乐队中演奏的华人。其擅长于演奏爵士钢琴，在一次替补机会中建立了自己独特的地位。

3、Frank Gasia 大都会坐落在戈登路(今江宁路)上，该歌舞厅中也是一支菲律宾乐队。领队 Metropole Ballroom 是一位钢琴家，以演奏 Blues 风味为特色。

4、位于华山路、海松路(今延安路)和福熙路上的美军驻地中有一个舞厅。领队 Contratres 演奏水平优良，也是菲律宾乐队，规模超常，由 6 支萨克斯管、3 支小号、2 支长号和 4 种打击乐器，共 15 人之多。在美军驻地演奏，可见其水平不一般。

5、美国人组成的爵士乐队在拉菲德路、西摩路上的"逸园歌舞厅"中担任主力。乐队领队是黑人小号手 Teddy Weddifred，在美国爵士乐坛中具有一定名望，曾是爵士大师爱灵顿公爵乐队中的一员。新闻媒体曾称其将"爱灵顿丛林风格"带到了上海。由于 Teddy 在国际上的影响力，他的乐队在当时吸引了不少外籍舞客的光临。





6、Moro Maglimat(今武警会堂)为航空公司创办的舞场。在该歌舞厅中,乐队演奏南美拉丁风格的爵士,与众不同的风格成为了自己的特点。

出入歌舞厅必需身着晚礼服,持有会员卡。在当时,进出这类场所欣赏爵士乐,成为身份和地位的象征。国内听众群分为两类人:一类是去舞厅,以跳舞和消遣为主的。大多为生意人、政客和单身贵族。他们对于爵士舞曲有一定的鉴赏力,对于演奏风格的优劣都有评价,从而也促进了整体爵士水平的提高。另一类是爵士乐爱好者,多为青年和学生,从18至25岁左右。他们在学校接受西方教育,崇尚西方文化,喜爱在歌舞厅中聆听爵士。当时各大歌舞厅为了竞争,门票并不昂贵(主要靠舞女的舞票来盈利)。花两元钱买一杯茶,可以从下午五点一直听到晚上十一点。大学生们也在校园中自组乐队演奏爵士,郑德仁先生和查理·林先生都是由此走上爵士乐坛的。

以上从歌舞厅文化的方方面面,包括乐队、歌舞社团、流行音乐的作曲家和歌手和爵士,以及相辅相成的电台、唱片公司等设施,描述了上海20世纪30年代前后的大众音乐文化的状况。这些状况只是上海当时经济发展繁盛的现象,这样的歌舞厅文化事实上是一种上海市民心理和人格的反映。

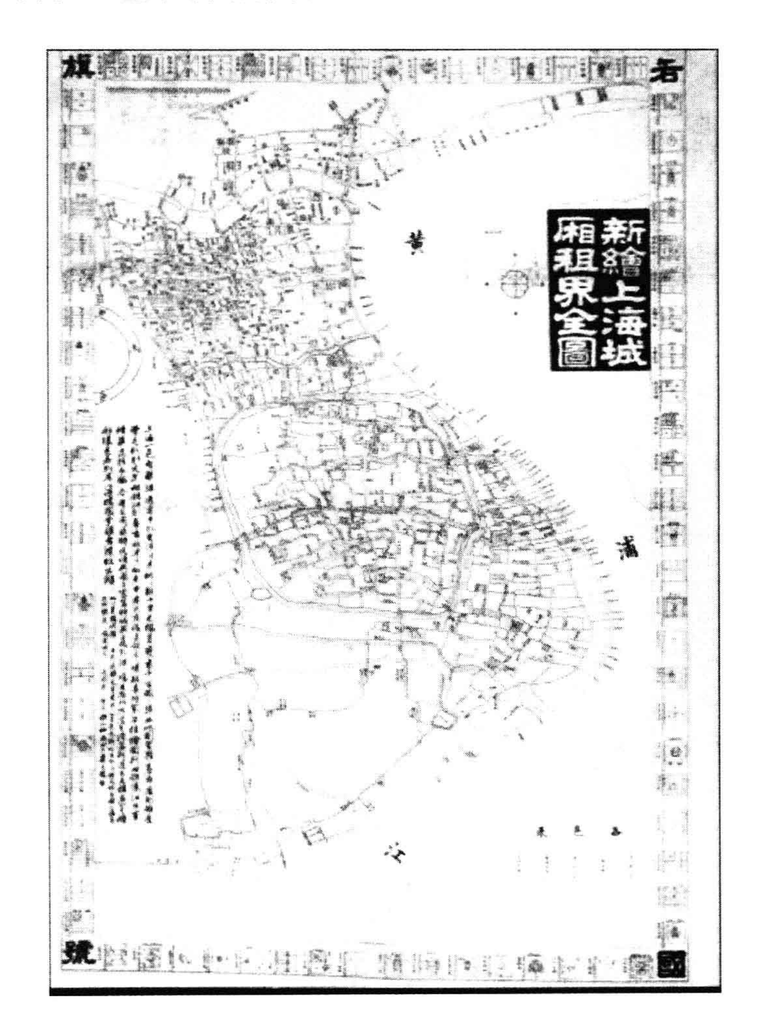
三、"海派"音乐文化的本质:"媚俗"与"时尚"

上海成为商埠之后,在文学艺术各领域逐渐形成了"海派"文化。早先,人们把清代道光年间的一些中国画,诸如以赵之谦、任熊、任颐、虚谷、蒲华、吴昌硕等为代表人物的新画派称为"海派画家"。然后,又将具有相同倾向的其他艺术如京剧、电影乃至文学中的某些特征也称之为"海派"风格。在这之后,上海近现代文化发展过程中,"海派"成为了上海文化的一种特征。从音乐上说,20世纪30年代前后的"租界性"和"国际化"最集中地体现在上海大众文化的"海派"特征之中。由于海港城市,西方文化从这里进入,也从这里发展和延伸。众所周知,音乐风格的形成和地理环境特征有着非常紧密的关系。目前的地理学已经不满足仅仅是"描绘地球",随着人文地理学的发展,它和人种学、文化学、历史学等领域





有了非常紧密的联系。这些文化地理学的研究对人类生活内容、行为方式和艺术形态的认识起到了重要的作用。例如，地理学家指出，文化发展进程中的方式和方向大多数取决于自然因素。这些自然因素就包括大陆、山脉，河道、沼泽，树木、草原，气候、季节等。人类在其中生活着，我们在这中间创造了音乐，也因此，这些因素影响了音乐的形态。例如，民间音乐传播的方式与艺术音乐不同，民间音乐来自山区，或者从沼泽地带向沿海推进，而艺术音乐的途径则相反，它由沿海地区出发去征服内陆地区。比如，美国乡村音乐由“山地小调”扩展为了带有美国民族风格的音乐种类，而西方音乐(包括古典和流行)从开埠的上海滩登陆，由此而“占领”了整个中国内陆版图。





鲁迅在《京派与海派》一文中曾说道:"北京是明清的帝都,上海乃各国之租界,帝都多官,租界多商,所以文人之在京都近官,沿海者近商,近官者在使官得名,近商者在使商获利,而自己也赖以糊口。"这在某种程度上也说明海派与经济商业市场的紧密关系。资本主义经济意识最先在这里滋生,将文化作为商品,无疑对中国近代经济发展产生积极影响。从以上论述的大量事实中,诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版,以及音乐广播电台的建立和发展,我们都已经看到,它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面,这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化,或者说,"海派文化"的深层心理中所隐藏的"媚俗性"(在此所指的并非是米兰·昆德拉在政治意义上的"媚俗")和"时尚性"。事实上,"海派"的"租界性"和"国际化"是其形式和地域现象,与之相匹配的则是"媚俗"和"时尚"的内容和人格本质。

从社会学视角来看,这种"媚俗"和"时尚"的本质和内容就是上海都市文化中基本的阶级文化,它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化,尤其是歌舞厅、

流行音乐和爵士等娱乐性文化传播到市民阶层中间之时，其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之，这也是特定的人就是特定种类的都市文化载体的具体显现。

20世纪30年代前后在歌舞厅、流行音乐和爵士中所体现出来的市民"媚俗"和"时尚"，体现了上海在中西文化的冲突与融合过程中的积极与消极的两个侧面。长期以来，这两个侧面是共存的。从上海开埠之日起，上海所面对的首先是物质上的西方文化的接触。西方现代科技所发展的物质文明，应该说并没有对上海市民的传统文化产生很大的冲突。那些"洋货"在经过一系列的怀疑、试探、对照和接受的过程，逐渐成为了上海市民喜爱的东西。这城市的市民本质上崇尚变化和新奇、功利和实效，所以大的物品诸如飞机、轮船、汽车、煤气，小者诸如电灯、收音机、唱机和麦克风，以及包括萨克斯管、钢琴和小提琴等，都几乎"全盘西化"。例如，前文所述，尽管歌舞厅中的舞女的地位是低下的，但根据其月收入和消费的物品来看，那种崇尚"洋货"的时尚特征极其明显。她们的服装消费项目包括深黄色纹皮皮鞋、雪牙色蚕丝袜、奶罩、卫生裤、吊袜带、扎缨绉夹袍、春季短大衣、白鸡牌手套、面友、胭脂、可的牌粉、唇膏、皮包、电烫发、铅笔，吃喝内容有蜂蜜、"五块方糖"的咖啡、骆驼牌香烟等。从现在的眼光来看，这些物品是城市女性生活必备的用品，但是在当时它们却没有一件是中国传统用品，而都是"洋货"。当然，舞女只是一个特殊的人群，其生活格调不能代表上海女性的绝大部分，但就以上的开支的大部分生活用品而言，或许可以从一个侧面反映出1930年代前后上海城市女性的生活品质和时尚。

由于上海最早产生资本主义萌芽，其经济、职业结构和殖民地处境，形成了一种介于洋人和国内市场的特殊职业，诸如买办、通事和掮客，为洋人跑街、跑楼、报关等等，通过中介和代理，获取丰厚报酬。为了能稳定这样的职业，为了能在洋人那里得到更多的机会，这一阶层因此形成了非常功利、现实和强烈的讨好外国人和趋洋心理。这批人群在外国公司和洋人那里从业，可以获得高于十倍或几十倍于国人的收入，同时在语言能力、经营方式、消费意识和文化观念上也大大地超越一般的市民，从而构成了"白领阶层"。在这个阶层的形

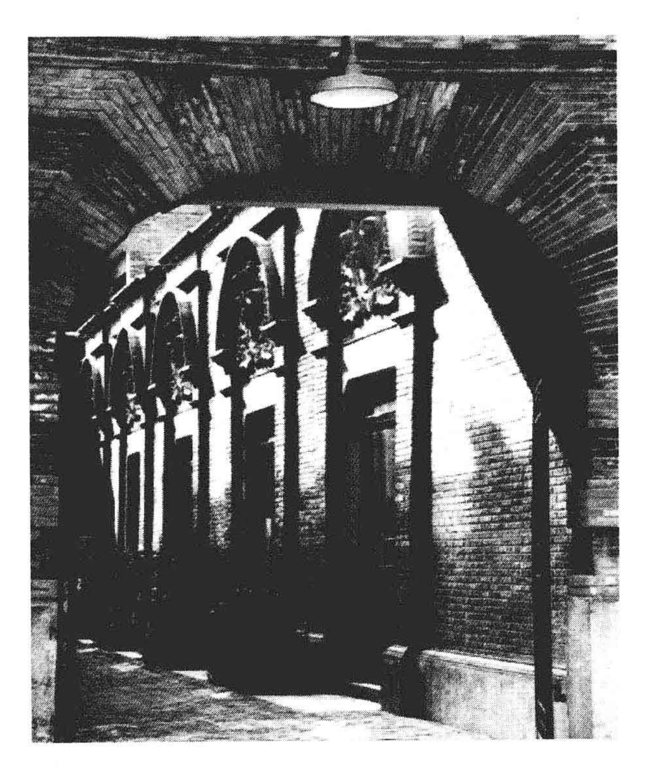
成和它的影响下，一方面扩展了上海的视野，推动了这个城市的国际化程度，但另一方面，也造成了上海文化中的投机、平庸和肤浅现象。作为金融和商业中心的上海，这批"白领阶层"是文化的重要消费者，他们的出现，为达官贵人的"交际花"、咖啡馆、歌舞厅、流行音乐、爵士、大饭店、跑马厅等等娱乐场所提供了极大的发展动力，从而构成了"海派文化"的主体内容。这样的状态既体现了这种文化崇洋"媚俗性"，同时也是反映了最早的中介经营推动经济和发展文化的"时尚性"。



崇洋"媚俗"和中介经营"时尚"的形成在很大程度上也是由于上海殖民化，最早吸取了资本主义制度中某些适用于中国社会，特别是有利于上海城市发展的因素。在租界中，人们发现了西方市政管理制度中的有效方面，同时也在教会学校中体现了西方教育制度的某些积极因素，上海在自觉和不自觉的过程中吸收了既租借文化，也采用了资本主义的某些制度。例如，《上海百年文化史》中这样叙述道：上海开埠以后，清政府在上海的地方行政体制仍如以前一样，上海县隶属松江府和苏松太道的管辖，县署和驻于上海的道署的结构与原先基本相同。这一状态直至20世纪初始有改变，因为地方自治事业的兴起，华界的政治制度也掺入了新的因素。[①] 清末的地方自治，在全国范围是属于清政府"预备立宪"的一个重要组

① 详见赵建中："文化交流互动的凝思"，载《上海百年文化史》(第三卷)，上海科技出版社，2002年，第1841页。





成部分，清大臣出洋考察宪政，回来向慈禧太后提出必办的3件大事中，其中第三项就是要在全国推行地方自治，此事历经酝酿，到1909年1月，清政府正式颁布了《城镇乡地方自治章程》，于是，全国各地的地方自治事业广泛展开。而上海与全国其他地方毕竟不一样，作为一个通商口岸，我国经济、文化最为发达的城市，在晚清凡事得风气之先。在相邻的租界的影响下，效法租界先进设施之心甚强。另外，上海经受帝国主义侵略十分严重，租界日盛，华界日衰的局面给予地方绅商和知识分子的刺激相当强烈，他们迫切希望"变通"和"自强"，使要"仿行文明各国地方自治之制"的思想能较早地在此萌生，而使上海的地方自治事业能先于全国各地首先自发地发生和形成，成为全国地方自治事业的一个先行者。就上海自治机关的结构而言，当时，上海自治机关相对清政府的地方政权已不乏先进之处。它引进了西方资本主义市政机关的一些体制，采用了代议机关和执行机关的立法权和行政权分离、制约的方式，这比封建专制主义的清官僚统治显然要进步得多。自治机关还采用了民主选举各类董事，尽管这种选举不是地区市民的普选，而只是一部分有产者的限选，但在当时的封建帝国的华界内能实行这样的制度，本身

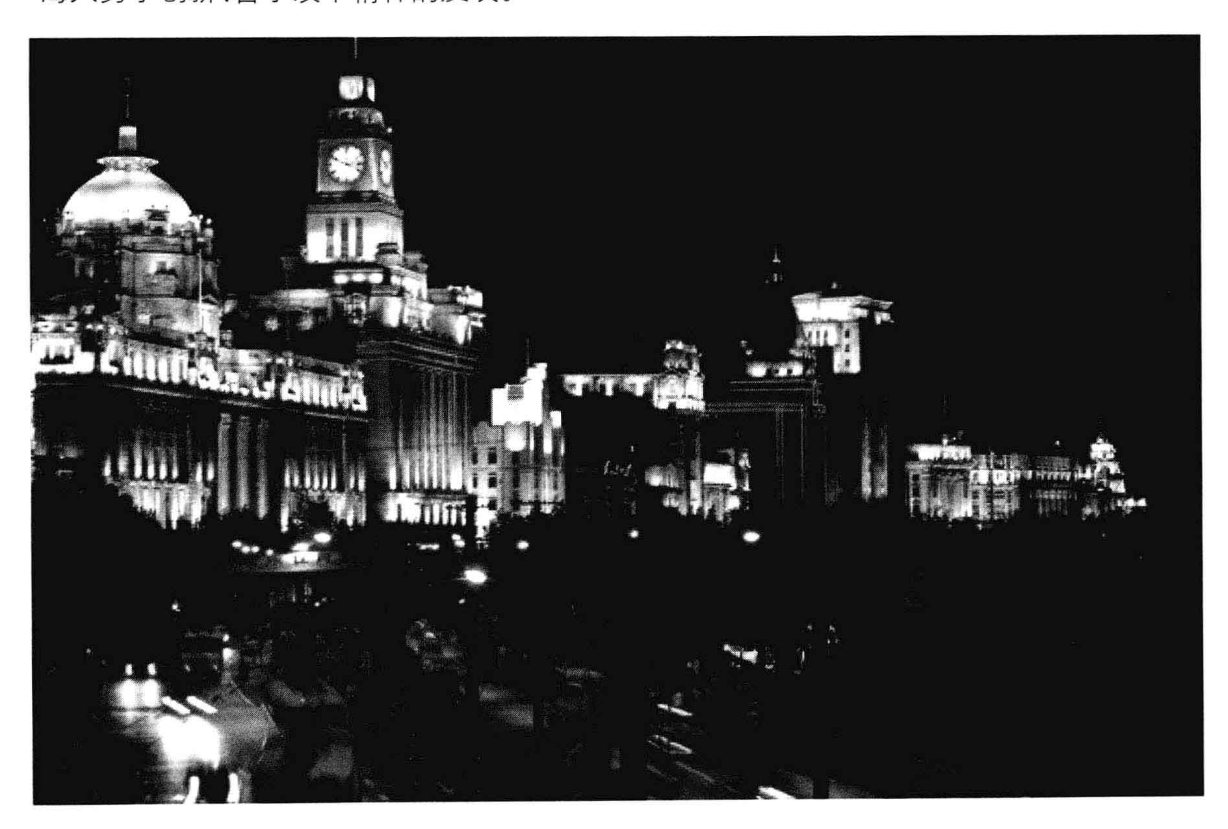
就是比较民主、开明的一种做法。[①]



因此，随着租界给上海带来了西方的物质文化、资本经济概念，也为这个城市的管理制度，以及教育体系带来了完全不同于中国封建社会制度的新视角。这种从物质到精神的渗透，极大地影响了上海市民的生活概念和方式，从而逐渐形成了不同于中国其他城市的上海市民特有的心态。上海开埠之后，在租界的经济和文化影响下，都市化形式和规模迅速发展，铺路筑桥，设警巡逻，纳税人尽纳税义务，同时享有自治权利等，而且通过一系列市政管理条例的建立，人们在这之中，不久便培养起了城市化的市民意识。所谓市民意识，也是特定城市居民心态和品格的反映。上海开埠以后，大量的西方经济、社会和文化价值观念给上海市民带来了很大的冲击。上海既是冒险家的乐园，同时也需要每个人都必须靠自己的拼搏才能存活。在这样的社会环境中，上海市民形成了“求新”、“求变”，以西方的生活方式和经济观念为模式的上海市民人格。虽然这也就是“海派”音乐文化中体现出来的“媚

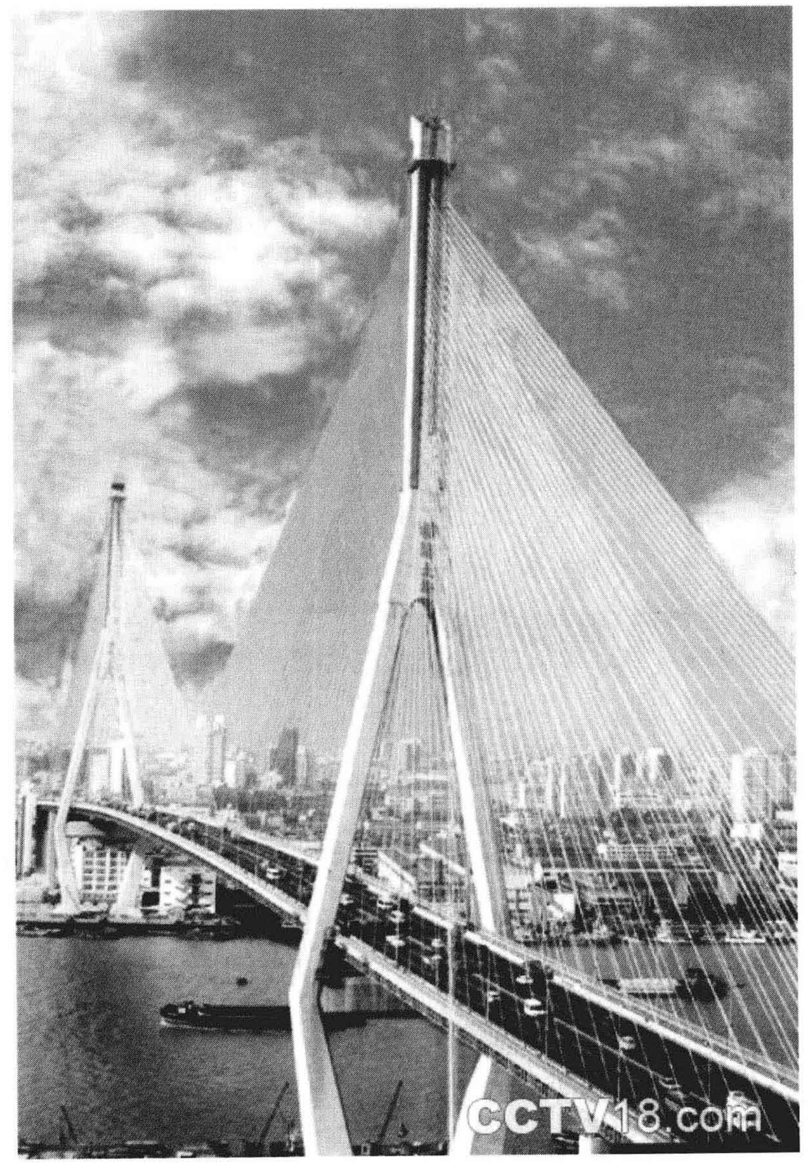
① 《上海百年文化史》，上海科技出版社，2002年，第126页。

俗”和“时尚”特性，但从积极的角度来看，这样的市民人格对上海城市的发展，的确有着不可忽视的重要意义。市民文化中的这种人格双重性因素对上海文化的整体面貌的形成影响是很大的，它既是中国社会由封建转向现代过程中的人的心态调整适应的体现，也是上海人勇于创新、善于改革精神的反映。



从一定意义上讲，一种市民文化是决定一个地域的文化创造力的源泉之一，因为城市文化特色的创建在很大程度上取决于市民文化的创造力和特定的品质，无论是该城市文化的内容与形式都与广大民众密切相关。因此，20 世纪 30 年代前后上海大众音乐与其他文化艺术一样，从歌舞厅形式加上流行音乐、爵士节奏内容，它们与上海租界的双重特性相辅相成，以“海派”音乐文化中的“媚俗”和“时尚”共同体现了这种“文化商贸”的都市化、现代化和国际化特征，从而形成了上海近代文化历史中最富有活力的时期。




CCTV18.com



特别鸣谢:

孙继南先生对本文有关史料进行更正并亲自制表,以及刘再生先生对文章提出很好的意见和建议,在此对二位老师表示衷心感谢!

(注:本文刊载于《民族艺术》2009年第4期)

2002年10月初稿

2009年7月修订稿

“上海高校音乐人类学E－研究院”简介

“上海高校音乐人类学E－研究院”由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、中国视野中的传统音乐声像行为，以及上海城市及长江三角洲地域中的音乐文化三个方面进行研究。在与国际学界广泛交流的学术环境中，建立现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构的著名学者专家联手，整合和优化研究资源和人才，采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展扎实且具有创新意义的基础研究。


ISBN 978-7-80692-478-5
9 787806 924785 >

定价：88.00元

（附四张DVD）